GONZALO DÍAZ-MIGOYO

LA DIFERENCIA NOVELESCA. LECTURA IRÓNICA DE LA FICCIÓN



VISOR
LITERATURA Y DEBATE CRITICO

VISOR, LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

1. **Ensayos críticos sobre la literatura europea**
   E. R. Curtius

2. **Documentos de cultura, documentos de barbarie**
   F. Jameson

3. **Maneras trágicas de matar a una mujer**
   N. Loraux

4. **La resistencia a la teoría**
   Paul de Man

5. **Después de la nueva crítica**
   F. Lentricchia

6. **La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción**
   G. Díaz-Migoyo

VISOR Literatura y Debate Crítico

LA DIFERENCIA NOVELESCA
LECTURA IRÓNICA DE LA FICCIÓN

Gonzalo Díaz-Migoyo

Literatura y Debate Crítico - 6

Colección Dirigida
por Carlos Piera y Roberta Quance

Visor Distribuciones, S. A, 1990
Tomás Bretón, 55
28045 Madrid

ISBN: 84-7774-796-7
Depósito legal: M. 23.644-1990
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rogar
Fuenlabrada (Madrid)

GONZALO DÍAZ-MIGOYO

LA DIFERENCIA NOVELESCA

LECTURA IRÓNICA DE LA FICCIÓN

Prólogo

Los siete textos principales de este libro tienen en común el ser actualizaciones de un mismo tipo de lectura, ésa que resulta de atender principalmente al carácter ficticio de la narrativa novelesca, es decir, no a lo que ésta tiene de verdad o de mentira, sino a lo que tiene de verdad evidentemente falsa o de mentira cuya transparencia la anula como tal mentira. Se trata, pues, de leer esa diferencia de la ficción novelesca consigo misma por la que, difiriendo tanto de la verdad como de la mentira, no da lugar a un tercer término, sino que se mantiene en esa línea invisible —que según se quiera entender— las separa o las une.

Como me aplico a razonar en la introducción, esta diferencia interna es lo que distingue a lo novelesco de los demás géneros literarios, o de los demás discursos narrativos, en la medida en que incorpora en lo representado, como parte integral, la diferencia insoslayable entre la realidad y la representación. La novela, en vez de utilizarla transitivamente como procedimiento de la representación, tal como ocurre en el teatro o en la lírica, no representa, sino que hace que representa: imita la narración, implicándola o doblándola.

Este/a doblez —simulación y pliego— constitutivo/a de la ficción novelesca es lo que ironiza su lectura. «Lectura irónica», pues, no porque yo, su lector, imponga esta perspectiva a los relatos, sino porque éstos sólo se dan a leer así, dándome a elegir entre someterme a su ironía o convertirme en víctima de ella: haciéndome leer *novelescamente*. Tentado estuve, en consecuencia, de reflejar esta ambigua simultaneidad con el subtítulo de «Escrilectura», en vez de «Lectura», «irónica de la ficción». Prefiero evitar el detonante neologismo limitándome a mencionarlo discretamente aquí.

He elegido siete tipos de diferencia novelesca, cuatro del siglo XVII y tres del siglo XX, más como ilustración de ese tipo de lectura que del desarrollo histórico del género. Los relatos seleccionados no pretende eslabonarse sintagmáticamente a modo de avatares fundamentales de la novela desde entonces hasta hoy. Tampoco pretenden ser paradigmáticos, es decir, ejemplarizar sincrónicamente toda la categoría en la que cada uno se encuentra. Esta se menciona sólo a título clasificatorio: es cierto, por ejemplo, que *El amante liberal* pone en juego un tipo de ficción, la idealista, pero no lo es necesariamente que agote la representación esencial de ésta.

No por ello deja de haber cierto método en la selección de los textos leídos. En primer lugar, pertenecen a dos épocas que tienen carácter de bisagra genérica: en el caso del siglo XVII, entre la narrativa premoderna y la moderna; en el del siglo XX, entre la narrativa moderna y la posmoderna. Al fijarme así en la repetición histórica de esta diferencia liminar he querido resaltar la diferencia entre su tratamiento clásico y el contemporáneo, tal como lo refleja el título de cada una de las dos partes del libro: la narrativa clásica, sin duda a causa de su confianza en la autenticidad artística, se aplica a *construir* un sentido de la realidad, mientras que la posmoderna, sin duda también a causa de su temor a la inautenticidad, se esfuerza bien por *reconstruirlo,* bien por *deconstruirlo.* Dicho esto, inmediatamente se imponen varias salvedades, pues si Cervantes crea un mundo, Quevedo más bien lo desmantela; si Valle-Inclán lo deforma y Benet lo rehúye, García Márquez, en cambio, se deleita en su mitificación. Y es que en la unidad misma proliferan las diferencias. Volvamos, pues, al hilo particular que desenreda este ovillo de generalidades.

Se trata de dos autores, en un caso, y de tres, en otro, tan distintos entre sí como lo permite la igualdad respectiva de época. Cervantes y Quevedo se acuerdan sobre todo en el hecho de diferir polarmente uno de otro no ya por su temple humano, sino también por el literario y, más particularmente, por el narrativo: la capacidad cervantina de invención de estructuras novelescas es la otra cara, ausente, de la labor de re-escritura y de elocución conceptuosa típicas de Quevedo.

Las *Novelas ejemplares* de uno y los *Sueños y discursos* del otro son, a su vez, unas colecciones de relatos tan dispares como es posible encontrar a principios del XVII. Y, sin embargo,

ambas participan de una misma acuidad en lo relativo al barroco desengaño que vertebra sus textos. Con él, y aun llevándolo por distintos cauces, ambos coinciden en resaltar una misma doble negatividad de la ficción —«engaño» o mentira, primera negatividad, deshecho por la verdad negativa del prefijo «des»— en la que se agota su posible lección, y lectura.

También las dos novelas de Cervantes escogidas se asemejan por el elemento que las distingue: al realismo de *Rinconete y Cortadillo* hace frente el idealismo de *El amante liberal;* pero lo que se acaba leyendo en la primera es el ineludible idealismo del realismo, mientras que en la segunda destaca ante todo la medida en que el idealismo sólo subsiste como tachadura del realismo textual.

Los cinco textos de la colección *Sueños y discursos* son todos sátiras de una misma realidad contemporánea mediante el conocido recurso de enfocarla desde un punto de vista declaradamente irreal. En el caso de los Sueños primero y último se trata de sendas visiones oníricas del Infierno como prolongación o corolario del Mundo; en el caso del texto central, «Sueño del Infierno», de una visión mística, de nuevo a las puertas del Infierno y, por tanto, también a las del Mundo. He elegido, en cambio, los Discursos situados en segundo y cuarto lugar en la colección. Además de tener en común el ser los únicos así llamados, en tanto que visiones de la vigilia consciente tienen un valor contestatario de las visiones oníricas que los flanquean. Pero, esta semejanza sirve también para resaltar la diferencia existente entre los dos tipos de enajenación o irrealidad conscientes que utilizan: la del endemoniamiento del hombre en el primero, y la del estro alegórico en el segundo. Ni que decir tiene que tanto uno como otro desvelan eficazmente la realidad mundanal gracias, sobre todo, a la fisura de(l) sentido que inscriben en ella.

Se advierte fácilmente la disparidad de los autores de las tres novelas de este siglo aquí leídas. Los modos de novelar de Valle-Inclán, de Benet y de García Márquez se deben muy poco entre sí. Ello no quita para que tengan en cómun esa misma inquietud antes mencionada ante el canon narrativo vigente en su época y lugar respectivos. Los tres han abierto brecha en él redefiniendo la frontera entre lo histórico y lo imaginario. Los tres también, considerando sin duda que la visión narrativa mostrenca ha perdido eficacia representativa, la estilizan mediante

una impronta personal de carácter reactivo, perfectamente reconocible: tratan todos de imponer su visión idiosincrásica a la pública, sin caer en la expresión lírica, para obtener un valor de representación histórica. La violencia con que esta personalización desequilibra la realidad histórica que los tres se aplican a representar, le devuelve una significación que está en relación directa con la nitidez de la diferencia subjetiva que inscriben en ella.

Así, Valle-Inclán despedaza la historia de su «ruedo ibérico» y con lo que para otro serían jirones heterogéneos la reconstruye esperpénticamente mediante una «visión desde la otra ribera», ni cómica ni trágica, sino tan cruelmente desapasionada como lo sería, sugiere él, una historia que se contasen los muertos al observar a los vivos. La diferencia benetiana se cifra en su utilización del lenguaje más para explorar que para describir esa única realidad inmóvil, su «Región», una y otra vez repetida. Para ello registra acuciosamente, como haría el biólogo con el microscopio, sus más diminutos tropismos o, como el geólogo, sus más tenues y frágiles vetas de sedimentación. En García Márquez es, en cambio, el carácter mestizo de lo «real maravilloso» de su mundo novelesco lo que disloca el valor relativo de la fantasía y de la realidad, corrigiendo unas definiciones narrativas genéricas, de estirpe racionalista europea, que, por lo visto, nunca echaron raíces en el suelo americano.

Las tres novelas leídas tienen en común este mismo uso del referente histórico como señuelo atractivo, pero engañoso. Lo significativo, sin embargo, son las diferencias recíprocas de estas identificaciones rehusadas.

Tirano Banderas evita tanto el carácter testimonial que informa *Crónica de una muerte anunciada* como los precedentes literarios parodiados por *En el estado*. Su trabajo se aplica, más bien, a la creación de una ficción sincrética que nos desacostumbre de la representación de los accidentes de la realidad para captarla en su esencia. Lo precario del equilibrio entre detalle particular y sentido general se cifra en eso que llamo la «simultaneidad textual», un fenómeno que se manifiesta en múltiples aspectos, pero que sólo considero en el de la tensión entre el decurso temporal y la inmovilidad instantánea en esta novela.

En *En el estado*, más que del recurso a la ironía, se trata del recurso, o vuelta, de la ironía de lo ficticio sobre sí misma, con

el lector novelesco como chivo expiatorio o víctima irónica. Este morderse la cola se logra mediante la parodia literaria, procedimiento que cortocircuita la referencialidad del relato devolviéndole el carácter de ficción autosuficiente.

Como quien peina una peluca para entreverarla con el cabello natural, *Crónica de una muerte anunciada* borra los perfiles contradictorios de la crónica testimonial, de la novela detectivesca y de la historia de amor al tratar de un suceso histórico verdaderamente ocurrido 30 años antes. En este caso es la lógica dúplice de lo profético la que ensambla estos discursos dispares con una coherencia narrativa que, al mismo tiempo que inculpa al autor, le exime de cualquier responsabilidad penal.

Al cabo de estas observaciones preliminares no puedo dejar de advertir, de nuevo, la ironía de que estas lecturas se manifiesten como escrituras. Y, sin embargo, es perfectamente inevitable, pues no habrían existido sin ella: no ha habido, ni podía haber, unas lecturas anteriores no escritas y luego transcritas; se han producido, más bien, según la lógica de su propia escritura y, en última instancia, no son sino re-escrituras de las novelas —o «escrilecturas», como dije antes—. El consejo latino «Qui scribit, bis legit», es decir, «Escribe para leer mejor», no deja de doblarse, irónicamente, con el axioma «Qui legit, bis scribit». Sin duda la «diferencia» no permite leer la escritura más que repitiéndola... diferencialmente.

Introducción

Ficción narrativa y lectura novelesca

1. Imprenta, literatura y público

Si no hubiera existido la imprenta en España desde 1472 y los únicos medios de difusión de la palabra hubieran seguido siendo la voz y el manuscrito durante todo el Siglo de Oro, sin duda la vida de la época habría cambiado mucho, tanto que quizás no mereciera ese nombre, pero, desde luego, uno de los cambios más llamativos hubiera sido el de la literatura y, sobre todo, el de la narrativa, género para el que la estampa fue el destino original mayoritario. Sin imprenta cabe imaginar una lírica fundamentalmente igual a la que conocemos, pues en su mayor parte no tuvo este tipo de publicación en vida de sus creadores[1]. Otro tanto cabe decir de la comedia, cuya publicación impresa no era tampoco el destino original, sino, más bien, una consecuencia del éxito alcanzado por la obra o por su autor mediante la representación escénica.

Con la narrativa la situación era distinta. Una vez conocida la imprenta, siguió existiendo, sin duda, una narrativa oral no sólo en la medida en que en cualquier época y lugar se cuentan historias de viva voz, sino en la más circunstancial de una actividad, más frecuente en una sociedad mayoritariamente analfabeta, con la que los impresos primitivos todavía no podían competir ventajosamente[2]. También siguió existiendo una narrativa manuscrita, principalmente satírica, que podía así, entre otras ventajas, evitar los controles y permisos legales, y las responsabilidades a que estaba sometido el impreso. Del resto de la narrativa literaria de la época, que es casi toda de la que tenemos noticia, se puede afirmar que estaba destinada a la publicación impresa. Los libros de caballerías o los pastoriles, la

novela picaresca o la cortesana no habrían tenido la misma facilidad, rapidez y amplitud de difusión de no haber utilizado la estampa. Sobre todo, es dudoso que se hubieran concebido sin el tipo de público que la imprenta puso al alcance del escritor. No el antiguo público lector acostumbrado de los manuscritos, sino otro más amplio y más variado cuya principal actividad lectora más que literaria era profesional o utilitaria. Es el «vulgo» lector al que se dirigen aprensivamente tantos escritores del Siglo de Oro; ése que, carente de práctica o de formación literarias, en sus momentos de ocio —«desocupado lector» es otro de los vocativos usuales— y gracias al impreso puede participar en una actividad hasta entonces reservada a una élite cultural homogénea[3] La adaptación de la narrativa a un público en estas circunstancias es la que resulta en su adquisición de un carácter novelesco moderno. A justificar este aserto se endereza lo que sigue.

Es verdad, desde luego, que en la Antigüedad clásica y, sobre todo, en la Baja Edad Media, ya existieron narraciones novelescas. El «roman» francés aparece, como se sabe, al final del siglo XIII, y la temprana «novella» italiana o la «nouvelle» francesa son igualmente pretipográficas. Estaría negando lo evidente si no admitiera que la postura novelesca ya es posible antes de la aparición de la imprenta. Concluyo de ello sólo que la lectura de manuscritos podía, en circunstancias extraordinarias, aproximarse a un tipo de lectura que los impresos van a convertir en ordinaria[4].

Lo antedicho no significa que la imprenta haya sido la causa de la existencia de la novela. En cierta medida, la letra de molde no proveía más que de un vehículo inerte que facilitaba la difusión pública de unos textos cuya naturaleza obedecía a otros condicionamientos y a otros propósitos. Durante cierto tiempo, en efecto, la imprenta no hizo más que suplir ventajosamente a la labor del amanuense, por lo que muchos textos impresos de la época no son sino textos «manuscritos por otros medios»[5] —y no me refiero al hecho de que la imprenta haya reproducido manuscritos pretipográficos o, como en el caso de la poesía y el teatro, textos concebidos con independencia de ella, sino a que existían, sin duda, textos ya destinados a la imprenta que seguían siendo concebidos, sin embargo, como si no lo fueran; es decir, textos que aprovechaban de ella sólo su capacidad de rápida multiplicación de ejemplares.

Desde luego, los grandes y pequeños cambios del entorno textual relacionados directa o indirectamente con la imprenta no pudieron ser ni instantáneos, ni universales, ni automáticos, ni siquiera definitivos. Han de entenderse, más bien, como efectos de una tendencia histórica de la tipografía, que se fueron plasmando paulatinamente y a distinta velocidad en unos y otros textos —y que, además, seguirán produciéndose hasta tanto no deje de utilizarse la imprenta—. En algún momento, sin embargo, alguien debió darse cuenta de que la mediación lingüística a que daba lugar el impreso era distinta en muchos aspectos de la que lograba el manuscrito. En el momento y en la medida en que se advirtiera alguna de esas múltiples diferencias comenzaría a cambiar la naturaleza del texto, es decir, el escritor comenzaría a componer su texto, y el lector a leerlo, en función de esa nueva situación comunicativa.

Si nos fijamos en el *Lazarillo* y en el *Quijote*, que podemos considerar, como ya han hecho tantos otros[6], protonovelas ejemplares o cabezas de serie de la novela moderna, advertimos que destacan en ellas dos rasgos interdependientes comunes: el de su fundamento en una realidad que participa ambiguamente de la verdad y de la mentira —ficción autobiográfica de Lázaro de Tormes y ficción histórica de Don Quijote de la Mancha—, y el de su especial atención a la dimensión lectora de esa ficción— el corresponsal de Lázaro, V. M., cuya petición orienta toda la epístola confesional, y el héroe como lector o el lector como héroe, que es no sólo el germen, sino la columna vertebral de *Don Quijote*.

La lectura de la ficción y la ficción de la lectura, o un nuevo modo de leer y una nueva realidad legible, y lectora, son cuestiones relacionadas tanto con los textos mismo como con las circunstancias en que éstos se escriben y se leen, con el entorno o la situación textuales[7]. En lo que sigue voy a atender principalmente al cambio que el impreso causa en la situación de quienes participan en una comunicación narrativa, un cambio consistente en destacar una dimensión ficticia de la realidad que pide un nuevo tipo de lectura, la novelesca.

2. La mención literaria

La situación comunicativa creada por la escritura, manual o impresa, contrasta con la del enunciado oral ante todo por el

hecho de que en éste es actual y compartida por el hablante y sus oyentes, mientras que en los otros dos casos es pretérita y distinta de la situación actual del lector[8]. De ahí que la enunciación por escrito haya de dar más, y no menos, importancia a esa situación ausente, bien representándola expresamente, bien implicándola con la menor ambigüedad posible, y en cualquier caso relacionándola estrechamente con aquellos aspectos de la situación real del lector que el escritor sea capaz de prever —por ejemplo, los derivados del medio material que los une: modo de adquisición del escrito, características de éste, tipo de lectura a que dará lugar, etc.

Adquiere entonces especial importancia la reflexividad del lenguaje, es decir, el hecho de que además de poder ser *usado* para referir transparentemente a realidades extralingüisticas, al referente del lenguaje, pueda serlo también para referir a esa realidad que es el lenguaje mismo, esto es, pueda ser *mencionado*. La frontera entre la mención y el uso es difícil de trazar, pero depende enteramente de la situación: al usar el lenguaje se da, o se supone, *una sola* situación relevante para el sentido del enunciado, la del usuario; en la mención, en cambio, se da, o se supone, *más de una* situación relevante: como mínimo, la del emisor que menciona y la (del emisor) de lo mencionado —aunque éste, a su vez, puede ser usuario o mencionador, multiplicando indefinidamente las situaciones relevantes.

Es posible no reconocer el carácter de mención de un acto lingüístico, tomándolo como caso de uso por parte del emisor; es decir, achacándole a éste indebidamente la intención de referir a lo que refieren los enunciados que repite. Así ocurre cuando el receptor no se da cuenta de que el enunciado del emisor es irónico o no es sino un refrán, un conjuro, una fórmula legal o un ejemplo gramatical, y cree que se trata de un enunciado que se ha de entender sólo en relación con la situación enunciativa real del emisor. También es posible lo contrario, tomar un uso lingüístico por una mención. Basta con considerar la situación de emisión desde o en relación con otra situación distinta; es decir, basta con añadirle una situación más al enunciado, equivocadamente o a sabiendas de la distinta intención del emisor, para convertirlo en mención lingüística. Estos errores o deformaciones no vienen sino a confirmar la existencia de ambas categorías discursivas.

El tipo de mención lingüística que ahora interesa es la del

lenguaje literario. No la mención literaria a diferencia del uso literario, sino *todo lo literario como mención* y no como uso del lenguaje[9]. Así hay que entenderlo a menos de querer achacar personalmente al literato la situación (de los enunciados) de sus personas o personajes ficticios, es decir, a menos de negarle su propia situación de creador literario confundiéndola con la de los distintos usuarios representados por su escritura. Esto no quiere decir que la situación del autor no sea importante para entender una obra literaria. Al contrario, es imprescindible, pero no como situación de uso, sino de mención de unos enunciados en situación distinta.

La mención literaria oral, a diferencia de la escrita, ocurre, como se ha dicho, en una situación mencionante actual, compartida por el hablante con sus oyentes, con la que contrasta la situación pretérita de lo mencionado. De las características de esa situación mencionante depende el que se advierta su diferencia con la situación (de uso) mencionada: por ejemplo, mediante una entonación que sólo puede corresponder al individuo mencionado y no al que menciona o, también, por el hecho de que el enunciado se haga en un escenario: en general, cuando existen índices situacionales reconocibles como ajenos al hablante. Por escrito, en cambio, el lector ha de contrastar la ausente situación mencionante del escritor con la también ausente situación del enunciado mencionado, todo ello desde y en relación con su actual situación de lectura[10].

Ahora bien, el papel de la actualidad lectora respecto de esas dos situaciones ausentes de la mención por escrito no es el mismo en una cultura exclusivamente quirográfica que en una cultura ya tipográfica. Llegados a este punto, en efecto, no conviene equiparar apresuradamente la situación lectora de los usuarios del manuscrito pretipográfico con la de los usuarios del impreso. Son más importantes sus diferentes circunstancias de producción, de difusión y de uso que su simple coincidencia gráfica. De hecho, en muchas ocasiones ésta queda prácticamente desvirtuada por aquéllas.

3. Lectura del manuscrito

Acerca de la situación del lector de manuscritos literarios antes de la imprenta, lo primero que hay que advertir es que

en la mayoría de los casos su situación no era la del público a quien se destinaba la obra, sino la de un intérprete o intermediario de esa comunicación escrita[11]. Publicar entonces un texto literario manuscrito no era, generalmente, ponerlo en manos de una multitud de lectores diversos, sino recitarlo o hacerlo recitar ante un grupo homogéneo de oyentes: etimológicamente, era «volver a poner en movimiento» una enunciación a la que el escrito servía de recordatorio; o, también, resucitar —que tiene la misma raíz— la situación narrativa ausente en lo escrito. Esta «performance», y no el texto, era lo que se hacía público y, por tanto, lo que dictaba el tipo de postura enunciativa adoptada por el escritor.

Al no ser la escritura todavía vehículo exclusivo y definitivo de la comunicación pública, la identidad del escritor resultaba menos importante para el recitador y para sus oyentes de lo que lo será para unos lectores individuales. Por ende, tampoco era muy importante para el escritor mismo, puesto que lo que se hacía público no era sólo suyo, sino producto de su colaboración, voluntaria o no, con el recitador, con los oyentes, con los copistas, los compiladores, etc., es decir, con muchos otros individuos que compartían esa difusa autoría. Claro está que el escritor, a su vez, había hecho lo mismo: copiar, traducir, añadir, eliminar... y pasar al siguiente lector/productor textual.

En estas circunstancias, un autor seguía siendo, fundamentalmente, un rapsoda; esto es, «el que junta o ajusta poemas», el que zurce y remienda discursos propios y ajenos. El escritor pretipográfico no era todavía un autor ni en el sentido de que su escritura reflejara o pretendiera reflejar sólo sus ideas, ni en el sentido de que ésta llegara o pretendiera llegar a su público intencional y exclusivamente como tal escritura. Aun cuando el manuscrito se destinara a la lectura privada, aun cuando el escritor pretendiera, como Don Juan Manuel, por ejemplo, que fuera su texto fiel y no otro el que llegara a su público, esta fidelidad resultaba imposible. Unicamente los textos escolares eran capaces de ofrecer a un público amplio, pero homogéneo, algo parecido a esta garantía de fidelidad gracias al sistema del «estacionario» y de la copia cuaderno a cuaderno del texto que éste —de ahí el nombre— mantenía fijo, estacionario. Y aun así, estos textos se usaban más como instrumento de la discusión de viva voz que como sustituto de ella[12]. Los demás textos, y

especialmente los artísticos o de entretenimiento, tenían una identidad más aleatoria.

Más que un texto en sentido moderno, pues, el manuscrito era entonces un guión interpretativo, un recordatorio de interpretación pública, el instrumento necesario para un discurso oral ulterior, pero no un discurso en sí mismo cuyas relaciones situacionales estuvieran o pretendieran estar fijadas de una vez por todas.

Esta práctica quirográfica irá disminuyendo a medida que haya más manuscritos disponibles para más lectores, es decir, a medida que se haga innecesario el intermediario o recitador, pero, ¿cómo eliminarlo totalmente en una cultura pretipográfica; cómo prescindir de los copistas, los refundidores, los comentaristas, los intérpretes; cómo impedir aquello mismo que hacía posible la vida pública del manuscrito?

4. **Lectura del impreso**

Pareciera que la función es capaz de crear el órgano, pues cuando llega el momento en que la producción de manuscritos no consigue dar abasto a la demanda, surge, como en respuesta a esa necesidad histórica, la nueva técnica de la copia mecánica, la imprenta de tipos móviles. Inicialmente no respondía, sin duda, más que a la necesidad de una multiplicidad de ejemplares. Poco a poco, sin embargo, sobrepasará sus simples consecuencias cuantitativas —contestar más eficazmente al aumento de la demanda— para cambiar cualitativamente la situación comunicativa. Ocurre esto cuando la escritura deja de ser sirvienta del habla, es decir, de la recitación, para convertirse en instrumento autosuficiente de comunicación pública. Llegado ese momento, se escribe ya para ser leído y no oído, es decir, se compone directamente por escrito para ser entendido, y atendido, también directa e individualmente por escrito. La vista y el espacio sustituyen suplementariamente entonces al oído y al tiempo.

Esto no podía ocurrir hasta que lo escrito no se independizara de su situación de publicación en mayor grado de lo que podía hacerlo como manuscrito: hasta que las situaciones reales de recepción no fueran ajenas entre sí y respecto de una situación textual que debía, a su vez, quedar plasmada en el texto mismo. Sólo entonces se acuerda perfectamente la alienación

del escritor respecto de esta situación textual con la alienación del lector respecto de ella. Por eso es por lo que la diferencia fundamental que introduce el impreso respecto de la singularidad significativa de cada copia manuscrita es la identidad material de sus ejemplares y no su número o la rapidez de su reproducción. Ella es la que garantiza esta enajenación del discurso textual respecto de su situación de producción y de recepción.

Para dar un texto a la estampa alguien, sin duda, tiene que decidir cuál es el manuscrito más fiel, es decir, tiene que «colaborar»en su producción; alguien, además, tiene que «copiar» una última vez ese manuscrito mediante la tipografía. Ambas actividades modifican el texto dejando en él la huella de su situación respectiva. Pero, una vez hecho esto, sea con la fidelidad que sea, el texto resultante adquiere carácter definitivo y es reproducido mecánicamente en múltiples ejemplares idénticos. Esto relega al manuscrito, cualquier manuscrito, incluso al manuscrito de autor, a la categoría de simple borrador privado, de pre-texto del texto público. Sobre todo, esto hace que todas las operaciones previas a la existencia del texto público queden fuera de alcance para el conocimiento del lector; y, por tanto, que todas ellas dejen de tener significancia, valor informativo, para él. Queda así eliminada toda aquella gama de posibilidades colaborativas, participatorias, de los usuarios del texto manuscrito. Por primera vez, las circunstancias de producción discursiva —la escritura, su reproducción y adquisición, etc.— afectan a todos los ejemplares por igual y resultan ajenas e insignificantes para los receptores. «Ipso facto», el responsable principal del texto queda singularizado, es identificable, y el escritor comienza su andadura como autor en sentido moderno.

Por si no fuera suficientemente evidente esta consecuencia; o, mejor dicho, porque lo era, la ley obligaba a los responsables del texto público a dejar constancia tanto de sus nombres como de las fechas, los lugares y las circunstancias de su trabajo[13]. Más aún, la ley se cuidaba de garantizar la fidelidad del impreso al manuscrito del autor, a su intención original. No es sorprendente que, en estas circunstancias, la cuestión de la originalidad, es decir, del origen personal del discurso textual, haya empezado a merecer entonces la atención, incluso la preocupación, tanto del escritor como del lector: como es lógico, la infidelidad consustancial con los textos manuscritos no podía plantear la cuestión de cuál fuera el auténtico texto

original con la misma urgencia que cuando se dieron los medios de evitar esa infidelidad. Ni es sorprendente, tampoco, que esta preocupación característicamente tipográfica se retrotrajera incluso a unos manuscritos pretipográficos que, por fuerza, no la habían compartido: el cambio que el impreso ocasiona en la lectura en vez de limitarse a la de los impresos mismos afecta también a la de los manuscritos, que poco a poco son leídos desde una perspectiva tipográfica. La compulsa de copias manuscritas y las investigaciones tendentes al establecimiento de un texto fiel, autorizado, es decir, toda la labor de crítica textual, es consecuencia o, al menos, adquiere plena vigencia a causa de la nueva situación textual creada por el impreso.

Cuando todos los ejemplares de un texto son idénticos y su exactitud está legalmente garantizada; cuando su autor queda singularizado y ni los intermediarios ni el público participan ya en la producción de ese texto, se dan las condiciones para que deje de haber diferencia eficiente entre el texto ideal y el objeto material en que éste se plasma. Esta conflación del objeto textual material con el contenido textual ideal será lenta, pero es inevitable. De ella es muestra privilegiada ese cambio de nombre que va del antiguo de «poesía», es decir, *creación* o actividad estudiable en sus resultados públicos, al de «literatura», es decir, *producto* u objeto estudiable en su sentido o intención privada. Que se sepa, este cambio queda canonizado a mediados del siglo XVIII[14].

La alienación del público respecto de la producción y la distribución del texto definitivo que maneja hace que escritor y lector, emisor y receptor, es decir, respectivamente, intención y sentido de la comunicación textual, estén ahora más cerca y más lejos que nunca uno de otro: más cerca, porque el impreso asegura mayor fidelidad a la intención personal y exclusiva del autor individual; más lejos, porque esta intención única ha de adquirir sentido ahora en una multitud de situaciones lectoras diferentes. De ahí la paradoja de este tipo de lectura: es idiosincrásica en la medida en que se hace en privado y en unas circunstancias individuales «sui generis»; pero, simultáneamente, es universal o general porque responde en todos los casos a una intención singular única. Por contraste con la «escritura/lectura ancilar» o «débil» típica del manuscrito cuyo contenido se dirigía a un público múltiple, podríamos llamar a

esta otra «escritura/lectura plena» o «fuerte». Lo que la caracteriza es el hecho de que la diferencia entre la situación emisora y la receptora, en vez de quedar fuera del texto, se convierta en parte integral suya, no como tema —aunque también pueda serlo: piénsese, de nuevo, en el *Quijote*—, sino a modo de difracción o multivocidad de todo el enunciado textual, análogamente a como lo haría un filtro que perdiera su acostumbrada transparencia oral anterior para afirmar, en grado variable, su propia opacidad.

5. Discurso lírico y discurso narrativo

La utilización por el escritor de esta diferencia situacional característica de la lectura fuerte puede ser muy variada, pero es necesario distinguir como mínimo dos de sus categorías: la del discurso lírico y la del discurso narrativo —bien entendido que no me refiero a estas dos variedades como géneros literarios, sino como tipos discursivos, ocurran en el género en que ocurran.

El enunciado lírico es característicamente una mención del lenguaje que no proporciona expresamente ni la situación mencionante real del escritor ni la situación ficticia por él mencionada de la «persona» lírica: este enunciado sólo depende de una situación inherente cuyas circunstancias determinantes se limitan al hecho, y a la forma, de emitir ese enunciado. El enunciado lírico no es tampoco una interpelación al lector, por lo que la situación real de éste no hace al caso para su sentido. Su carácter es análogo al de un refrán, una jaculatoria o las fórmulas de las tarjetas postales, cuya falta de situación expresa de uso los hace citables, es decir, hace posible, y forzosa, su reutilización por cualquiera cuyas circunstancias se plieguen a las inherentes en el enunciado.

La llamada de atención del lenguaje poético sobre sí mismo, tal como la describe Roman Jakobson[15], por ejemplo, es el modo en que se impone al lector esa situación implícita en el enunciado excluyendo cualquier otra, tanto la suya propia como lector como la del escritor. No es que éstas dejen de funcionar, en cuyo caso el enunciado perdería totalmente el carácter de mención, lo que ocurre es que se trata de una mención que hace el lector mismo: éste al recitar el enunciado

actualiza su situación inherente apropiándosela, con lo que la situación mencionante viene a coincidir con la mencionada. De ahí que la lírica carezca de pasado. Como decía Antonio Machado, se trata de una «palabra en el tiempo», es decir, de una palabra que *no* tiene tiempo, que es eterna porque sólo existe en el tiempo de dos situaciones, la real del lector y la ficticia implícita en el enunciado de la persona lírica, siempre actuales al no existir más que en el acto mismo de la recitación. De ahí también que, como ocurre con los refranes o las fórmulas de rezo, la lírica se pueda y se acostumbre a leer una y otra vez, renovándose su novedad en cada recitación. En última instancia, lo que el escritor lírico ofrece al lector no es la descripción de un estado de cosas, el significado del enunciado mismo, sino, mediante él, la posibilidad de hacer suya la situación enunciativa en que lo usa la «per-sona», o máscara, lírica. Es decir que lo que le ofrece no es el sentido de unas palabras usadas en cierta situación ajena a su lectura, sino, más bien, el sentido de la única situación en que se dejan leer esas palabras. El poeta viene a decir a su lector: «Recita esto como si lo estuvieras usando tú mismo. Así comprenderás la situación en que estas palabras hacen sentido».

Si el poeta hace hablar al lector consigo o ante sí mismo, el escritor narrativo, en cambio, hace hablar a un tercero con el lector. Este resulta, pues, interpelado por alguien desde una situación ajena tanto a la de la escritura como a la de lectura. El próposito de la narrativa no es, además, expresar la situación enunciativa misma, como hace la lírica, sino informar al lector acerca de un estado de cosas anterior y distinto de ella. La función del narrador, como indica la palabra «relato», sinónima de «narración», es, efectivamente, la de *relacionar* el presente lector con un pasado narrado desde otro pasado narrativo distinto. En la comunicación narrativa se dan de entrada, por tanto, varias situaciones necesariamente heterogéneas de cuya interdependencia depende el sentido de ésta.

Independientemente de su facilidad para mentir acerca de lo narrado, al narrador oral le resulta imposible mentir acerca de la situación narrativa que comparte con sus oyentes; es incapaz, por tanto, de mencionar el acto narrativo mismo. Unicamente si el narrador oral se ausentara de la situación narrativa, o, mejor dicho, la ausentara reduciendo la suya a la de simple recitador de una narración ajena, sería capaz de conseguir algo parecido

a la simulación posible para quien narra por escrito. Parecido nada más, porque oralmente siempre subsistirá la actualidad compartida de su recitación. La ausencia del escritor tanto respecto de su escrito como de su lector permite, en cambio, que la situación narrativa textual se corresponda con igual facilidad con la suya propia como con otra ajena a él. Por escrito es fácil mentir acerca del acto narrativo mismo.

El lector tiene varias opciones ante esta posibilidad de falsedad de la situación narrativa textual, todas ellas relacionadas con su propia situación de lectura: si entiende que la situación narrativa coincide con la de escritura y con la suya de lectura, la acepta como situación de uso narrativo real en cualquiera de sus posibles variedades: histórica, periodística, epistolar, etc.; si entiende que la situación narrativa no coincide con la del escritor, pero sí coincide con la suya de lectura, acepta que el escritor le está mencionando el uso narrativo real de un tercero; finalmente, si advierte que la situación narrativa no se corresponde ni con la del escritor ni con la suya de lectura mientras que estas dos sí se corresponden entre sí, entiende que se trata de la mención real de un uso narrativo falso o inexistente. Este es el caso general de toda narración ficticia, tanto el de un cuento de hadas como el del planteamiento narrativo de una hipótesis científica, por ejemplo.

La narración novelesca va un paso más allá al mentir acerca de este narrador ficticio a quien presenta como no ficticio bien por no ser mencionado por el escritor sino coincidente con él, es decir, como si fuera este mismo quien realmente narrara —simulación novelesca del uso historiográfico propio—, bien por ser mencionado en tanto que narrador real —simulación novelesca del uso historiográfico ajeno—. La narración novelesca es una narración ficticia que se presenta como si no lo fuera. Su ocultación, sin embargo, no puede ser tan eficaz que engañe al lector, pues entonces, aunque equivocadamente, dejaría de leerse como novela. Lo novelescamente decisivo es que la situación narrativa coincida con una situación de lectura y de escritura aceptable como real, pero evidentemente distinta de la situación de lectura y de escritura de hecho.

Todas las novelas, en efecto, son relatos cuya situación narrativa, por un lado, dice corresponderse con la del escritor y/o con la del lector, y, por otro, disuena evidentemente de ambas; todas se caracterizan no sólo por presentarse como si

fueran uno u otro tipo de relato no ficticio, sino por hacerlo de tal modo que impiden la eficacia de esa simulación inicial, es decir, que la revelan: simulan no simular o no disimulan su simulación. Simulacros de crónicas, de confesiones o testimonios propios o ajenos, de epístolas, de ensayos, de sueños, de fantasías, etc., sólo dejarían de ser tales simulacros si su situación narrativa de hecho coincidiera, tal como dice hacerlo, con la situación real de lectura; pero se cuidan de que sólo lo haga con una situación de lectura evidentemente distinta de la existente. Cuando narran de tal modo que sí coinciden no se trata de una novela, sino de una historia. Cuando, al revés, lo hacen de tal modo que la situación narrativa no coincide siquiera con una verdadera, aunque ahora inexistente, situación de lectura, tampoco se trata de una novela, sino de una fantasía o de una mentira.

Por un lado, pues, las novelas mienten al declarar que su situación narrativa se corresponde con la relación situacional realmente existente entre el escritor y el lector. Por otro, no mienten en la medida en que evidencian la impertinencia de hecho de esa correspondencia. Los grados tanto de la mentira como de su revelación variarán según los tiempos, las culturas, los autores o las materias relatadas, pero en última instancia atañen siempre al tipo de pertinencia existente entre la situación narrativa textual y la situación real del lector.

Si la «verdad» novelesca consiste en el reconocimiento situacional de la «mentira» de su postura narrativa, esto quiere decir que el sentido de una novela no es lo significado por sus enunciados independientemente de la situación en que se reciban; su sentido es, más bien, el de la impertinencia de ese significado con la situación real de lectura. Se trata, por tanto, de un fenómeno pragmático en el que el significado de los enunciados carece de valor independiente de las circunstancias de lectura exteriores a ellos, y no de un fenómeno semántico limitado al valor lingüistico de los enunciados. Este tipo de *sentido de la impertinencia* es precisamente el de la ironía[16].

6. La mención irónica

La retórica clásica define la ironía como una figura en la que el sentido literal es sustituido por un sentido figurado inverso.

No la define, pues, pragmáticamente en términos de las situaciones lingüísticas en juego, sino semánticamente, en términos de significados lingüísticos. Así definida, la aplicación de la ironía a la novela es problemática, por no decir imposible: la novela *no* significa *lo contrario* de lo que dice, ni se limita su sentido al valor semántico de sus enunciados. Ocurre, sin embargo, que el funcionamiento de la ironía no se acuerda tampoco con esta definición: ningún enunciado irónico significa lo contrario de lo que dice; significa, o da a entender, más bien, el sentido de la impertinencia de lo dicho dada la situación en que se dice y/o se recibe. Redefinir la ironía según las situaciones puestas en juego por su enunciado, o sea, pragmáticamente, es lo que han hecho recientemente Daniel Sperber y Deirdre Wilson con su teoría de la «ironía como mención» lingüística. Según ella, y muy resumidamente, «un enunciado irónico es aquel que hace eco a un pensamiento al mencionar un sentido correspondiente a ese pensamiento con objeto de dar a entender una actitud derogatoria del sentido mencionado»[17].

Esta definición, perfectamente aceptable en cuanto que el propósito último de la ironía no sea un sentido sino una *actitud* ante el sentido mencionado, necesita varias precisiones adicionales acerca de su carácter «derogatorio».

En primer lugar, la acepción inglesa más común actualmente de este vocablo es la de «deterioro, disminución o peyoración», y creo que es con ella con la que usan la palabra Sperber y Wilson. Su acepción etimológicamente primitiva, la principal en castellano, es, sin embargo, la de «anulación o invalidación» —de una ley o de un precepto, por ejemplo— sin la connotación inmediata de valor que tiene en inglés. Desde luego, ambas acepciones están emparentadas. Prefiero la segunda, sin embargo, porque entiendo que si bien no todas las ironías persiguen una actitud moralmente desvalorizadora del sentido mencionado, todas en cambio anulan de hecho su pertinencia.

En segundo lugar, esta derogación del sentido mencionado es más el medio utilizado por la ironía que su propósito: da a entender cierta actitud respecto del sentido en vista de su derogabilidad, pero no persigue la derogación misma. Separando, pues, la acción del efecto, habría que decir que la ironía consiste en mencionar un sentido cuya situación implícita de enunciación parezca adecuada a la situación de mención/recepción, aunque de hecho no lo sea, esto es, aunque

resulte impertinente en esa situación, con objeto de dar a entender cierta actitud respecto de esa impertinencia, inadecuación o derogabilidad. Cuál sea esa actitud es lo que la ironía no dice reduciéndola a un significado por la sencilla razón de que lo que persigue es justamente hacer ver, con unas u otras consecuencias, lo que el significado no puede decir: su relación con su referente.

En tercer lugar, puesto que la ironía menciona un sentido inválido dada la situación de mención, y es evidente que el número de sentidos impertinentes en cualquier situación es infinito, la pregunta que se impone es, ¿por qué elige el ironista *ese y no otro* sentido derogable? Dicho de otro modo, ¿cuándo es irónicamente pertinente la impertinencia entre enunciado y situación? La respuesta se encuentra en una observación de Anne Cutler que, a pesar de su adhesión a la tradicional explicación semántica de la sustitución irónica de sentidos, insinúa el tipo de relación pragmática que debe existir entre la invalidable, o ironizada, situación implícita en el sentido mencionado y la invalidante, o ironizante, situación de mención:

> Para que sea dicho irónicamente, es decir, para aceptar que su sentido comunicado sea contrario a su sentido literal, un enunciado debe atenerse a la siguiente condición: su sentido literal debe referir a un estado de cosas deseable en el contexto en el que se hizo el enunciado; su sentido literal debe tener, pues, un tono aprobatorio. De modo que su sentido irónico debe, evidentemente, expresar lo contrario: la desaprobación[18].

La característica crucial es la de la deseabilidad, siempre que se entienda el término latamente. Son universalmente deseables, por ejemplo, la falta de contradicción, la expresión propia y correcta, el reconocimiento de los límites de la realidad y de la fantasía, el no engañarse, y una multitud de otras actividades, de estados de ánimo o de conciencia ajenos a la bondad o maldad moral. En todos los casos lo deseable implica simultáneamente una relación de pertinencia con las circunstancias en que se desea —de lo contrario no sería eso lo que se desea, sino otra cosa—, y una de impertinencia con ellas —se desea eso en esas circunstancias porque ya o todavía no existe, no coincide con ellas—. Independientemente, pues, de que haya aprobación o desaprobación —análogas en su connotación moral a la antedicha acepción común de «derogación» en inglés—, el

carácter deseable (de la situación) de un enunciado mencionado basta para relacionarlo con la situación mencionante de ese modo contradictorio típico de la ironía que simultanea el engaño y el desengaño: el enunciado es pertinente, y en esa medida válido, en cuanto que deseable desde y para esa situación real; es impertinente e inválido, sin embargo, en cuanto que no siendo más que eso, deseable, resulta inexistente de hecho[19].

Hechas estas puntualizaciones, debemos modificar lo dicho por Sperber y Wilson para llegar a la siguiente redefinición: «*Es irónico el enunciado que hace eco a un pensamiento al mencionar un sentido correspondiente a ese pensamiento de tal modo que, siendo (la situación implícita de) éste deseable en y para la situación en que se menciona, resulte simultáneamente pertinente e impertinente con ella, con objeto de dar a entender una actitud respecto de esa contradictoria relación*».

7. **Lectura novelesca**

Este modelo de significación es particularmente idóneo para las ficciones novelescas en la medida en que da cuenta económicamente del funcionamiento simultáneo de la verdad y la mentira de su situación narrativa. Bien entendido que la ficción novelesca que considero irónica no es la del narrador mismo ni la de los personajes o la de la materia narrada, sino, independientemente de todas ellas, la de la mención de la situación del narrador que el novelista hace al lector.

Por un lado, el lector entiende el contenido del relato novelesco como coextensivo con su propia realidad, pasada o presente, tal como le indica la situación narrativa textual, es decir, como realidad histórica, epistolar, etc. La congruencia entre ambas realidades existe o es válida en la medida en que las circunstancias de la postura narrativa son deseables para o desde la postura lectora, es decir, en la medida en que se ajustan a una situación narrativa que el lector reconoce como no contradictoria o como anteriormente mantenida por él o por otros, etc., dado el tipo de hechos narrados. Por otro lado, advierte que esa reconocida postura narrativa no concuerda con la actual del escritor ni, por tanto, con la suya como lector; reconoce, pues, su irrealidad o impertinencia de hecho.

El narrador novelesco lleva a cabo, pues, una mediación doble y contradictoria entre la «realidad» que narra y la realidad de su lector: la pertinencia de su postura narrativa con la materia narrada actúa como paradigma habilitante de la postura lectora respecto de esa misma materia: desde esa postura, la realidad descrita sería efectivamente homogénea con la realidad vivida y la completaría; pero, como la postura narrativa no coincide de hecho con la postura real de escritura/lectura, no se trata más que de un paradigma y, en consecuencia, la realidad narrada no es la realidad del lector. De ahí que no sea la semejanza o la desemejanza de esta realidad narrada con la realidad vivida, su verosimilitud, lo que determina el carácter novelesco de un relato. Es, más bien, el hecho de que la relación entre ambas se base en una situación narrativa simultáneamente adecuada con la del lector en tanto que deseable, e inadecuada con ella en tanto que nada más que deseable.

Lo mismo que ocurre con cualquier otra ironía, una novela no pretende informar al lector de aspectos hasta entonces ignorados de su propia realidad, sino hacerle entender mejor esta realidad al obligarle a considerarla como contraste derogatorio de la realidad-irrealidad novelesca; esto es, al obligarle a calibrar la impertinencia entre ellas. Leer novelas novelescamente no es, por tanto, confundir la realidad representada con la vivida, presente o pasada; pero tampoco es disociarlas como fantasía y realidad; es atender al tipo de diferencia que las relaciona, al desajuste con que una ilustra a la otra.

Este tipo de lectura no es el que propiciaba o al que se destinaba la narrativa manuscrita pretipográfica; ni, por tanto, el que pautaba su escritura. Otra cosa es que una vez adquirida la costumbre de leer impresos, los manuscritos se lean también «tipográficamente» es decir, según una configuración situacional irónica[20]. Dado el carácter pragmático de la ironía, cualquier cambio en la situación comunicativa afecta en una u otra medida a su éxito. De los cambios antedichos son especialmente importantes a efectos irónicos el del aumento de la distancia y del desconocimiento entre el escritor y el lector, y el de la mayor disponibilidad lectora de distintos tipos de relatos. Por un lado, tanto más fácil es simular con éxito una postura narrativa cuanto más tenues sean las circunstancias compartidas por emisor y receptor. Por otro, ninguna simulación irónica

puede tener éxito si el receptor desconoce las circunstancias en que es posible hacer el mismo enunciado sin ironía alguna: cuanta más experiencia tenga de situaciones narrativas reales, más amplio será el campo de lo simulable y más fácil será hacer evidente esa simulación.

Por último, es necesario advertir que aun cuando toda mención literaria es ficticia, no todas ellas son irónicas. El caso de la lírica lo demuestra: al no tratarse de una interpelación al lector, la situación de éste no contrasta con la de la persona lírica, sino que se pliega a ella como situación de mención propia, aun cuando sea ficticia[21]. La ficción novelesca, en cambio, sí consiste en una interpelación al lector desde una situación que sólo aparentemente es congruente con la de éste. Al lector novelesco no se le pide, en última instancia, que abandone su realidad y se identifique con la del narrador —como narratario—, sino que al advertir su incompatibilidad comprenda mejor los límites de su propia vida. No leer una novela así es des-novelizarla.

Al proponer, en lo que sigue, siete lecturas especialmente atentas a esta irónica diferencia de la ficción novelesca no pretendo, pues, leer novelas de un modo distinto, sino leer lo novelesco en ellas, su novelización. Dejo de lado lo que puede ser su sentido y trato de explicar cómo hacen, y rehacen, sentido, sea éste el que sea. Atribuirles cualquier sentido equivaldría, en efecto, a inmovilizar el dinamismo de la diferencia novelesca, a deshacerla *situándola* en unas u otras circunstancias —no todas igualmente aceptables, desde luego. Lo que aquí intento es, al contrario, reconocerla antes de que pierda su característica indecisión constitutiva.

Primera parte

Construir el sentido

M. de Cervantes, F. de Quevedo

Capítulo I

La diferencia realista

El libro de (la) memoria: *Rinconete y Cortadillo*

> La muse, ce n'est pas la Mémoire,
> c'est Oublieuse Mémoire.
> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

1. Recordar el olvido

De entre los famosos descuidos de Cervantes no es el menor, sino muy señalado, el relativo al dudoso analfabetismo de Monipodio, padre de la germanía sevillana a la que van a parar Rincón y Cortado. Cervantes parece no haber recordado que pocas páginas antes de afirmar el narrador que Monipodio no sabía leer, éste se había ofrecido a escribir. Su analfabetismo se menciona en el momento en que, estando los cofrades escondidos por los recovecos de la casa a causa de la falsa alarma de la llegada del alcalde de la justicia, desde el patio,

> Monipodio llamó a todos los ausentes y azorados; baxaron todos, y, poniendose Monipodio en medio dellos, sacó vn libro de memoria que traia en la capilla de la capa, y dioselo a Rinconete que leyesse, porque el no sabia leer[1]

El alfabetismo es mencionado no mucho antes, cuando la Ganânciosa consolaba a la maltrecha Cariharta asegurándole que su coime volvería a buscarla arrepentido, y le decía:

«... y si no viniere, escriuiremosle vn papel en coplas que le amargue».
«Esso si», dixo la Cariharta, «que tengo mil cosas que escriuirle».
«Yo sere el secretario quando sea menester», dixo Monipodio (287-8).

Es sabido que existen dos versiones de esta novela, la del manuscrito llamado Porras de la Cámara (1604?) y la de la edición princeps (1613), ésta como revisión de aquélla. Pues bien, el olvido en cuestión no sólo se mantiene en la segunda sino que se agrava: al simple ofrecimiento de Monipodio como secretario en el manuscrito, tal como se acaba de citar, la versión impresa añade lo siguiente:

«... y aunque no soy nada poeta, todavia, si el hombre se arremanga, se atreuera a hazer dos millares de coplas en daca las pajas, y quando no salieren como deuen, yo tengo vn barbero amigo, gran poeta, que nos hinchira las medidas a todas horas» (288).

Esta adición al olvido inicial, al consolidar el alfabetismo de Monipodio, contradice aún más poderosamente su analfabetismo... posterior, porque se encuentra después en el texto, pero, en realidad, anterior para quien ya haya leído ese texto y lo esté revisando.

No se limita este tipo de olvidadizas revisiones a la escritura de Monipodio. También se hicieron, y por extenso, a sus comentarios a esa lectura del libro de memoria que él no puede hacer y que lleva a cabo Rinconete. En todos los casos los cambios agudizan la buena memoria de Monipodio —típica, quizás, de aquellos a quienes, como analfabetos, la desconocida escritura no facilita el olvido. Un ejemplo nada más: según el manuscrito, pregunta Monipodio en una ocasión:

—¿Hay otra cosa? Porque, si no me acuerdo mal, ha de haber ahí un espanto de veinte escudos.
—Así es, dixo Rinconete. «Item: se debe hacer un espanto al barbero valiente de la Cruz de la Parra. El precio es veinte ducados. El término es todo este presente mes de agosto. El executor, la Comunidad. CCXX».
—Cumpliráse al pie de la letra, sin que falte un punto, dixo Monipodio; y confieso haber recibido la mitad de esa partida para en cuenta (317).

En la edición de 1613, en cambio, es Monipodio quien dice:

> «... mirad si ay mas, que, si mal no me acuerdo, ha de auer ahí vn espanto de veynte escudos; esta dada la mitad, y el esecutor es la comunidad toda, y el termino es todo el mes en que estamos, y cumplirase al pie de la letra, sin que falte vna tilde (316).

Quizás pudiera seguir manteniéndose que los pasajes contradictorios del manuscrito se deben a un olvido, pero, ¿qué decir de los del texto revisado que refuerzan ese olvido? ¿No recuerda esta repetición del olvido el olvido que repite? ¿No actúa como señalamiento o llamada de atención sobre él?

Añádase a las consideraciones antedichas la de que es posible que el texto del manuscrito no sea de Cervantes sino de otro autor desconocido[2], en cuyo caso el olvido cervantino se agravaría tanto que dejaría de ser involuntario, dejaría de ser consecuencia de un descuido de memoria para convertirse en un muy cuidadoso «olvido» —ahora ya necesariamente entrecomillado, pues no puede haber verdaderos olvidos voluntarios.

No han dejado de ofrecerse explicaciones «realistas» de esta y otras contradicciones en la novela. La más comprehensiva y reciente es la de A. W. Hayes, quien preserva la integridad intencional de Cervantes justificando sus «errores» como transcripciones realistas de las mentiras de los personajes; es decir, como representación realista de la duplicidad verbal de éstos —lo cual, por cierto, devuelve también una perfecta integridad intencional a ese mundo ficticio[3].

Distinta es la explicación de J. L. Valera, para quien otro de los «descuidos» de la novela, el de cierta contradicción entre la descripción que hace Ganchuelo, guía de Rincón y Cortado, de las prácticas de los cofrades y la verdadera conducta de éstos, está

> determinado por el carácter irónico de su «representación» y no transcripción realista de esta obra: Cervantes no lleva a la literatura un individuo observado en la vida, sino que va del tipo [...] literario [...] al individuo. Y en el paso del tipo al individuo éste ha sido inopinadamente provisto de rasgos que no le convienen o que le sobran, que no lo perfilan de modo cerrado y concluso, y por tanto le contradicen[4].

Explicación cuya diferencia con la antedicha estriba en esa vaga distinción entre «transcripción realista» y «representación» irónica. Aunque prometedora, la distinción no es objeto de explicación alguna y remite para ello a las ideas de Ortega y Gasset sobre la materia[5]. Ideas que están tan necesitadas de explicación como las de Valera, pero, sobre todo, ideas en las que lo que se afirma es lo que Valera niega: que la transcripción realista es justamente la representación irónica; que realismo e ironía están inseparablemente unidos.

En cualquier caso, no basta con negar los errores de Cervantes achacándoselos a la voluntad mentirosa de los personajes para concluir que la representación es realista porque refleja la contradicción de la realidad representada. Como no basta tampoco con negar los errores de Cervantes achacándolos a la voluntad de representación irónica del escritor. En ambos casos, en efecto, se presupone que es la realidad —del mundo representado o de la voluntad representante— la que dicta la naturaleza de la representación, y que ésta consiste necesariamente en una relación de identidad o semejanza con un modelo que sería bien la realidad observada, bien la intención de Cervantes: a mayor semejanza entre ellos, mayor realismo —literal o irónico, representado o representante.

Evidentemente, lo único que permite juzgar del realismo de la novela no es ni la realidad de la intención del escritor ni la realidad del mundo que supuestamente le circundaba, sino la labor representativa misma, el funcionamiento significativo del texto, que es la única realidad comprobable: su realismo es efecto de la representación textual y no de realidad alguna en que supuestamente se origine el texto.

Dejando, pues, de lado la cuestión tanto de la ironía intencional de Cervantes como de la duplicidad verbal de Monipodio, preguntémonos si el aparente descuido antedicho tiene alguna eficacia narrativa. A primera vista, no, desde luego, pues parece justamente una muestra de ineficacia a causa de la cual pierde homogeneidad el retrato de Monipodio, esto es, se debilita la identidad a sí mismo del personaje. Este modo de pensar, sin embargo, adolece, como los anteriores, del error de presuponer la prioridad e independencia de lo relatado respecto al relato: advertir que la diferencia entre ambos enunciados textuales convierte a uno de ellos en erróneo no puede hacerse más que relacionándolos con un tercer término extratextual, la identidad

a sí mismo del Monipodio real. Mas, ¿cuál sería esta realidad que el texto equivoca: el analfabetismo o el alfabetismo de Monipodio? La pregunta es válida para ambos tipos de «justificaciones» antes mencionados, e igualmente incontestable para ambos.

Es el texto de la novela y no su contexto referencial el que obliga a esta distorsión de sí mismo: considerar errónea una cualquiera de las dos menciones textuales supone aceptar la veracidad de la otra y hasta, en cierto modo, reforzar su certidumbre. El «olvido» de Cervantes obliga, pues, al lector a otro tipo de olvido: olvido actual de la significación de lo que se está leyendo al considerarla errónea gracias a la suposición del acierto textual anterior. El texto obligaría al olvido de sí mismo para mejor recordar(se) lo que representa.

2. Libro y memoria

Esta contradictoria relación del texto con la memoria y el olvido, con la olvidadiza memoria, más bien, no está más que implícita en los «descuidos» aludidos, pero se hace expresa, en cambio, durante la lectura del libro de memoria por Rinconete, lectura que Monipodio va puntuando con sus comentarios.

El relato de estos hechos por la novela se lleva a cabo mediante el entrelazado de dos tipos de memoria, una hablada por Monipodio y el resto de los cofrades, otra escrita en cierto libro de memoria. El objeto de ambas es el mismo: la serie de encargos aceptados por la comunidad. Una y otra los recuerdan con igual exactitud. La versión impresa de la novela es muy insistente, ya se verá, en marcar esta perfecta indentidad, a diferencia de la versión manuscrita, menos llamativa en este punto pues limita los comentarios verbales casi al simple asentimiento silencioso con lo leído.

El primer recordatorio leído en el libro se refiere a algo que el lector no puede haber olvidado, pues precede inmediatamente en la novela a la lectura de Rinconete, la cuchillada de «a catorze» puntos que Chiquiznaque debía dar al «mercader de la encruzijada» y que dice haber dado en su lugar a su criado: de ello estaban discutiendo los cofrades con el caballero que la había encargado, quejoso de la falta de cumplimiento, justo antes de comenzar la lectura del libro.

Tras esta articulación del texto del libro de memoría con el texto de la novela que lo contiene, otros dos textos, y otras dos lecturas, empiezan a ofrecerse yuxtapuestos y expresamente contrastados: la de Rinconete en el libro de memoria y la de Monipodio en (el libro de) su memoria. Aquí es también donde la versión impresa de la novela empieza a diferir más notablemente de la versión manuscrita, y convendrá tener en cuenta estas diferencias para facilitar la comprensión de lo que significa ese emparejamiento contrastivo.

Una vez leída la primera partida antedicha, Monipodio se adelanta a Rinconete para indicarle algo que él mismo recuerda respecto del libro: que no «hay otra herida en esta foja». Pero, mientras que en la versión manuscrita añadía simplemente «pasad a otra», en la impresa precisa que la página siguiente estará encabezada por cierto título que él recuerda perfectamente: «passá adelante y mirá donde dize: «Memoria de palos». Leída por Rinconete la primera entrada bajo esta rúbrica, «Al bodegonero de la alfalfa, doze palos de mayor quantia», es Maniferro esta vez quien hace el comentario. La versión del manuscrito le hacía decir: «Bien se podrá borrar mañana esa partida, [...] porque esta noche traeré finiquito de ella».(313) Para entonces, en efecto, la partida se podría borrar pues ya estaría cumplida. En la versión impresa, en cambio, Maniferro dice algo bastante distinto: «Bien podia borrarse essa partida [...] porque esta noche traere finiquito della».(312) Es decir, ya ahora mismo se podría borrar la partida porque, aunque incumplida todavía, no se le ha de olvidar y el recordatorio del libro resulta inútil.

Al leer la siguiente, ciertos palos que el Desmochado debe dar al Silguero, apodo de un sastre corcovado, Monipodio recuerda el plazo, desconocido para el lector, que tenía fijado el encargo y señala: «son dos días passados del termino y no ha dado puntada en esta obra» (314). En la versión manuscrita, en cambio, leía Rinconete: «Están concertados en cien reales, dentro del término de ocho días» y comentaba Monipodio: «son pasados del término diez días» (315). La versión impresa corrige, pues, el aparente error del manuscrito —han pasado diez días desde el comienzo del plazo de ocho días, luego son dos días pasados del término— poniendo calladamente la corrección en boca de Monipodio.

A continuación, indica éste a Rinconete que siga leyendo «donde dize «Memorial de agravios comunes»,(314) mientras

que en el manuscrito faltaba tal precisión por parte de Monipodio. A las primeras palabras de Rinconete, «Vnto de miera en la casa...», le interrumpe aquél:

> «No se lea la casa, ya que yo se donde es, [...] y yo soy el tuautem y esecutor dessa niñeria, y estan dados a buena cuenta quatro escudos, y el principal es ocho».
> «Assi es la verdad», dixo Rinconete, «que todo esso esta aqui escrito» (316).

La buena memoria de Monipodio, en efecto, no tiene fallo y recuerda, con la misma precisión, que el siguiente encargo leído, cierta «clavaçon de cuernos, [...] ya esta [...] hecho y pagado» (316).

Concluida esta doble lectura con la mención por Monipodio del «espanto de veynte escudos» que ya se ha citado, se advierte que la sustitución de la lectura de Rinconete —en el libro (de memoria) de Monipodio —por la lectura de Monipodio— en (el libro de) su memoria— era mínima en la versión manuscrita mientras que es muy importante en la versión impresa.

En la versión impresa Monipodio dice de memoria lo que en la manuscrita decía la memoria escrita del libro. Lo recordado se recuerda, pues, no dos veces sino de dos maneras alternantes de igual eficacia informativa. De donde se infiere que una cualquiera de ellas hubiera bastado para informar de los hechos.

Si el propósito narrativo fuera simplemente dar a conocer las actividades acostumbradas, pasadas y futuras, de la cofradía, sobraba el libro y su lectura: una relación de palabra (de memoria) de Monipodio hubiera bastado. Si, además y al mismo tiempo, se tratara de resaltar lo perverso de la organización criminal señalando el cuidado con que los cofrades llevan relación escrita de sus nefandas actividades, bastaba con hacer que Rinconete leyera el libro de memoria sin comentario alguno por parte de Monipodio. A esa economía narrativa se acercaba la primera versión de la novela. De ella se aparta llamativamente la segunda. ¿Será esta falta de economía, este despilfarro, consecuencia de un nuevo descuido cervantino, un nuevo olvido? Abordemos la cuestión, como hicimos anteriormente, por la vertiente de la eficacia narrativa: ¿tiene alguna utilidad esta inutilidad?

Agudizar la inutilidad quiere decir, ante todo, exhibirla: un libro de memoria sólo es útil como remedio de los fallos de la memoria, a la que suple, por lo que resulta tanto más inútil su suplencia cuanto más evidente sea la bondad de la memoria hablada. Pero, por lo mismo, tanto más evidente es la bondad de ésta cuanto más inútil resulte la existencia del libro, es decir, cuanto más ajustadamente coincidan. Primera vislumbre, pues, de la utilidad del libro de memoria: evidenciar la bondad de la memoria hablada o, lo que es lo mismo, su existencia como verdadera memoria. No se limita a ello la (in)utilidad de este recordatorio. Sirve también para marcar cierta diferencia entre ambos tipos de memoria: la consistente en que el *remedio* de la memoria viva, el libro, no sea más que su *remedo,* o falsificación.

El suplente, el libro, es capaz de suplir porque no necesita mantenerse en contacto con su origen productivo: si faltara Monipodio, si faltara la comunidad toda, y, claro está, incluso si no hubiera existido nunca, no por ello fallaría la memoria escrita de sus hechos. Funcionaría con igual eficacia no ya en ausencia de la memoria hablada sino en ausencia de los hablantes, en ausencia de los hechos, en ausencia, incluso, de su propio escritor. Evidentemente, esto es lo que no le resulta posible a la memoria hablada. Esta incapacidad, sin embargo, lejos de ser muestra de su carácter derivado o secundario, es justamente lo que la constituye como superior y anterior a su suplente, es lo que le da carácter originario.

El ejercicio de esta prioridad originaria está claramente señalado por el texto de la novela; principalmente, en aquel momento en que Monipodio silencia la lectura del libro acerca del «Vnto de miera en la casa» cuya identidad quiere mantener incógnita: «no se lea la casa, que ya yo se donde es», respondió Monipodio» (315-6); así como cuando Monipodio arguye, respecto de cierta «Clavaçon de cuernos»: «Tampoco se lea [...] la casa ni adónde, que basta que se les haga el agravio, sin que se diga en publico, que es gran cargo de conciencia» (316). Más generalmente, la originariedad de la memoria viva se manifiesta en el hecho de que Monipodio sea capaz de ir pautando de memoria la lectura de Rinconete, es decir, de ir dirigiendo con su palabra la palabra de la memoria libresca al indicar qué y dónde hay que leer.

La inutilidad de la memoria escrita —esto es, de la escritura— en presencia de la memoria hablada —del habla, pues— más

que accidente narrativo resulta ser, entonces, la meta misma del relato, el obligado sentido (en) que (se) deja leer su escritura: la coincidencia repetitiva de una memoria con otra hace que se opongan y se jerarquicen mutuamente destacando la prioridad, o utilidad, de la memoria hablada ante la secundariedad, e inutilidad, de la memoria escrita. La ausencia del origen de la memoria muerta confiere a la memoria viva un origen presente: la representación escrita de la representación hablada anula, por contraste, el carácter *re*presentativo de ésta —le quita ese «re» indicativo de la secundariedad —para convertirla en presentación, en una presencia si no real sí realista.

3. La abismatización narrativa

No es necesario insistir aquí en lo ficticio de esta presencia del habla o de la memoria viva. Basta, sin duda, con recordar el carácter de cualquier tipo de memoria como repetición de lo ausente para inferir de ello su insoslayable naturaleza «escrita», gramatológica. La cuestión está sobradamente demostrada a ese nivel[6]. Sí hay que señalar, en cambio, que esta (ficticia) presencia de la memoria viva es objeto de representación escrita en esta novela: la memoria de Monipodio, en efecto, es representada por la escritura del relato, además de ser representada, como ya se sabe, por la escritura del libro de memoria. Ambas memorias son objeto de recuerdo por parte de ese otro libro de memoria que es la novela toda. Así lo había insinuado ya, aunque limitándose a su simple mención, Harry Sieber al decir que «el libro de memoria, se puede decir sin exagerar, es emblema de la novela en que está encajado»[7].

El procedimiento a que alude Sieber es familiar. Se trata de la conocida duplicación interior, la «mise en abyme» o creación por la narración de su propio reflejo interno miniaturizado. El procedimiento puede parecer un mero alarde de virtuosismo técnico, cuando no el colmo de la gratuidad narrativa; sobre todo, puede parecer el máximo gesto desrealizante de que es capaz cualquier relato, por lo imperiosamente que recuerda su propia producción y su propia naturaleza como mera representación; parece, quizás, pero, ¿lo es acaso?

La miniatura que representa al relato es representada en y

por el relato mismo, es decir, es simultáneamente producto y reproducción de él. Se presenta, pues, al mismo tiempo como parte suplementaria del relato y como su suplente total. Esta misma simultaneidad contradictoria es justamente la que mejor describe el funcionamiento de cualquier relato —aun cuando carezca de abismatización expresa— como suplente y como suplemento de aquello que representa: suplente de la realidad representada porque se sustituye a ella, la suplanta; suplemento porque sin su adición como dispositivo repetitivo ajeno a esa realidad, ésta carecería de voz capaz de representarse en ausencia. La abismatización expresa de la representación es posible porque ésta misma es ya inherente, implícitamente abismática, porque su naturaleza es simultáneamente supletoria y suplementaria.

Llamar la atención sobre ello, expresar lo implícito, desplegar ese pliegue de la representación, es, por un lado, poner en peligro su eficacia, pues ésta depende de una implicación, u ocultación, en la que se olvide su secundariedad o mero carácter sustitutivo; y ahora, al contrario, se recuerdan éstos. Pero, por otro lado, es redoblar su eficacia, porque el recuerdo de su suplementariedad implica u oculta el recuerdo de su funcionamiento: al aceptarse que uno de los objetos representados por un relato sea ese relato mismo, la secundariedad de la reproducción miniaturizada hace olvidar la del relato reproductor.

La lógica operativa es simple: dado que representar algo es implicar que ese algo está ausente, representar la representación es implicar —esconder en un pliegue, hacer olvidar— su primera implicación. La presencia de esta (primera re)presentación no consiste más que en ese olvido de su ausencia a que obliga la (segunda) representación confesada.

Esta representación segunda, se podría decir, purifica a la primera de su carácter derivado como representante, asumiéndolo totalmente a modo de chivo expiatorio «qui tollet peccatum repraesentationis»: el pecado de su congénita secundariedad respecto de un modelo u original siempre ausente. Instancia extrema, primera y última, de la representación, con ella se cierra su circularidad: cuando lo representante se representa a sí mismo como representado, eclipsa en este doblez su pliegue constitutivo, su propio fundamento o fondo: se desfonda, pues —que es etimológicamente lo que «abismarse» significa.

Esta lógica autorealizante de la «representación representada» es inescapable: no tiene alternativa porque es la alternativa misma. (Recuérdese, en efecto, que una alternativa no es el resultado de una opción sino la opción misma, esto es, la posibilidad de optar, antes de haber optado. O, dicho de otro modo, recuérdese que una alternativa deja de serlo en el momento mismo en que se ejerce.) Más que de una lógica se trata, ya se ve, de la posibilidad misma de la lógica, siempre necesariamente anterior y exterior a su propia utilización. No se puede decir, en consecuencia, que pertenezca o caracterice al pensamiento de una u otra época, porque necesariamente las informa a todas. Lo que sí se puede afirmar es que su ejercicio en una u otra época se inclina bien por el recuerdo del olvido en que se funda, bien por el olvido de ese olvido. No que ello cambie en lo más mínimo su funcionamiento, pues recordar ese olvido no puede ser sino olvidar otro olvido anterior, y así indefinidamente. Pero, ese recuerdo, al menos, inicia la infinitud señalando el carácter ficticio o simulado de la operación, mientras que el olvido cree iniciarla a partir de una presencia original sustantiva[8].

En *Rinconete y Cortadillo* el chivo expiatorio es el libro de memoria, o «book émissaire», de Monipodio. La abismatización narrativa que éste visibiliza no hace sino identificar el carácter básico del relato —éste o cualquier otro— como libro de memoria de la realidad, es decir, uno en el que se producen simultáneamente el olvido y el recuerdo —o el olvido del recuerdo del olvido— de la realidad. En este caso, no de la realidad recordada por Monipodio, sino de la realidad de su recuerdo. Adviértase, en efecto, que el pasaje de la novela que se comenta no relata crímenes actuales sino crímenes ya hechos o crímenes todavía por hacer: recuerdos o esperanzas.

Todas las demás «presencias realistas» de la novela se producen según este mismo procedimiento de doble representación. Se puede decir que los efectos realistas de *Rinconete y Cortadillo* derivan en todos los casos de representaciones iniciales. Efectivamente, lo que los personajes hacen es siempre y únicamente representar, bajo una u otra de sus posibles modalidades, y sólo son realistas como tales representantes: tanto la «representación» por la cofradía criminal de un guión entremesil que, a su vez y bajo guisa de hermandad religiosa, representa a la sociedad sevillana no-criminal; como la repre-

sentación autobiográfica recíproca de Rincón y Cortado según las reconocibles pautas de la representación literaria picaresca. En ambos casos la duplicación representativa produce la impresión de tratarse de autorepresentaciones, es decir, de presencias realistas de unos representantes. La actividad del narrador es, igualmente, realista en la medida en que representa una realidad que ya es toda ella representación.

4. Protocolo del realismo

Cerrando el círculo de estas reflexiones protocolarias y acabando por donde empezamos, recordemos lo que desde el principio se ha mantenido (p)reservado mediante el olvido momentáneo: la duplicidad representativa del escritor mismo de *Rinconete y Cortadillo.* No sólo se advierte ésta en la escritura de ese reflejo minaturizado que es el anónimo libro de memoria de Monipodio, cuyo escritor desconocemos, sino también en la escritura de la novela toda como texto cuya memoria es el texto del manuscrito Porras de la Cámara, re-citado en la versión impresa... y olvidado gracias a esta repetición.

Recuérdese, para advertir este último olvido, que la novela manuscrita también carece de firma, y que lo que Cervantes firmó no fue más que una repetición, estilísticamente distinta, de esa novela anónima. El contexto personal de la escritura novelesca que produce la firma de Cervantes sólo atañe, por tanto, a esta representación segunda. La escritura firmada «Cervantes» se abisma como re-escritura firmada de sí misma en tanto que escritura anónima. Simula así su origen indeci(di)ble como escritura ajena y/o como escritura propia al plantear la alternativa insoluble entre el plagio y la corrección de sí misma.

La firma del texto impreso y la correspondiente falta de firma del manuscrito son otra versión más de la contraposición entre el recuerdo y el recordatorio en ese ambiguo fiel de la balanza que es la olvidadiza memoria. En este caso, primera y última instancia de la escritura, la ambigüedad afecta a su sujeto: al abismático sujeto de la escritura del sujeto.

La fórmula más resumida posible de este protocolo de lectura sería, en conclusión, la siguiente: lo representado en *Rinconete y Cortadillo* es realista a condición y sólo a condición

de ser ya objeto de otra representación adicional. Fórmula de escasa novedad quizás, cuya repetición aquí no justifica sino el hecho de que a veces resulte necesario recordar la desmemoria en que se basan las opiniones de(l) sentido común[9].

Capítulo II

La diferencia idealista

La ficción cordial: *El amante liberal*

«Amando, lo mismo es mentir que decir verdad».
Lope de Vega

1. El sacramento matrimonial

«Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos...»[1]. Con esta formulaica recapitulación concluye *El amante liberal*, la más artificiosa y, en la actualidad, la menos apreciada de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. La serie de hechos insólitos narrables se cierra, en efecto, con uno final, el matrimonio, desmerecedor, sin duda, de narración adicional en la medida en que es tradicional considerarlo como cierre adecuado de la búsqueda o el deseo amorosos. Es la misma costumbre que da carácter de evidencia a la conocida afirmación con que Tolstoi comienza su *Ana Karenina:* «Todas las familias felices son iguales; cada familia infeliz lo es de un modo propio». Sin duda era de esta misma opinión Cervantes por aquello otro, también muy conocido, de que la felicidad no tiene historia. Lo que sí tiene, claro está, es prehistoria abundante y variada, y Cervantes fue, él que tan poco agraciado parece haber resultado en este terreno, uno de sus más frecuentes cronistas: la ecuación de matrimonio y felicidad y de ambos con un cierre narrativo le mereció una muy aguda exploración muchas veces y desde muchos ángulos repetida.

Acerca de qué tipo de matrimonio considerara Cervantes

como perfeccionamiento de la relación entre los sexos parece haber poca duda: se trata del matrimonio cristiano con todos los requisitos y «caveats» impuestos por el concilio tridentino[2]. Pero el señalamiento de la ortodoxia de Cervantes suscita, o debe suscitar, cierta curiosidad. No porque se presuponga en el escritor un fondo o una voluntad heterodoxos cuya represión o disimulación necesiten ser justificadas. Lo que sorprende es que quien tan sutil conocedor de los recursos narrativos mostró ser, se haya atenido tan frecuentemente al manido expediente de los finales matrimoniales felices. Tratándose de Cervantes, su adhesión a la doble ortodoxia religiosa y narrativa de su época quizás sea, como todo lo suyo, menos automática y transparente de lo que parece.

Por de pronto ha de advertirse lo siguiente. El carácter sacramental del matrimonio cristiano da una dimensión ideal a este acto humano convirtiéndolo en una actividad fundamentalmente mística: la acción humana deja de ser simple signo material de una realidad ideal —contrato sagrado— para convertirse en realidad simultáneamente material e ideal, humana y sobrehumana al mismo tiempo. No debe sorprender, entonces, que el matrimonio tenga repetidamente ese carácter conclusivo: siendo un mismo acto a la vez significante y significado, se anula en él la distancia y la diferencia necesarias para su existencia como signo. De esta exhaustión del signo dimanan, sin duda, el agotamiento del habla, de la narración y de la historia. El matrimonio cristiano sacramental es necesariamente el fin de lo historiable amoroso porque es la trascendencia misma de esa historia, su anulación como tal historia. Ello suscita inmediatamente otra incógnita aún más intrigante que la anterior: ¿cómo es posible que la realidad se convierta en idealidad, esto es, que un acto humano acceda a esa categoría sobrehumana de existencia? O, desde el punto de vista de una teleología ortodoxa, ¿cómo ha de modificarse la conducta humana para alcanzar, como se supone que alcanza en el matrimonio cristiano, ese carácter sobrehumano o sacramental?

No se han planteado estas preguntas respecto de *El amante liberal*. Atendiendo ante todo al carácter feliz, ortodoxo y trascendental de su conclusión, se despacha la novela demasiado rápidamente con el calificativo de idealista sin ambages y casi hasta ingenuamente. De hecho, cabe decir que si el desenlace *de El amante liberal* es incontestablemente idealista, el camino

que lleva a él es el más tortuoso y avisado que darse pueda. Adelantando conclusiones, diré que la novela en vez de aceptar la situación ideal final como si fuera real, es decir, sin parar atención en su fictividad, lo que hace es aceptar lo ideal como ficción real, es decir, con plena consciencia de su carácter ficticio. Es casi la misma operación y, sin embargo, polarmente diferente: en el primer caso se puede hablar de una construcción del idealismo mientras que en el segundo lo que ocurre es no una destrucción o abandono del idealismo —que eso sería el anti-idealismo—, sino su deconstrucción, esto es, una construcción que evidencia sus propias estrategias constructivas; un doble discurso sobre lo ideal, pues, que va descubriendo sus trucos a medida que los utiliza: presentación y tachadura simultáneas de lo ideal: ~~idealismo~~.

No es en el matrimonio mismo de Ricardo y Leonisa donde hay que buscar este ~~idealismo~~ de *El amante liberal*. Esta unión sacramental no es sino el corolario de un (des)enlace anterior de carácter perfecto, pero místico, que el matrimonio no hace sino confirmar: el amor liberal. Se trata de un amor de clara tradición plátonica, sin duda por las conocidas vías neoplatónicas de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, el comentario de Marsilio Ficino al *Simposio* de Platón, el sincretismo erasmiano de su *Institución del matrimonio cristiano* y de sus *Diálogos* relativos al matrimonio, y, más generalmente, la abundante literatura de la época sobre el tema[3]. Pero la filiación del amor liberal con estas doctrinas, lo mismo que antes la ortodoxia del matrimonio con las fórmulas tridentinas, o la del desenlace narrativo con la práctica de la época, carecen de valor explicativo de la novela —aunque sirvan de índice de la homogeneidad de los discursos filosófico, teológico y narrativo vigentes—. Clara la naturaleza de la meta adoptada por el relato, lo que queda por aclarar es todo lo demás, todo el camino y todas las peripecias que llevan a esa meta: toda la narración, pues.

Sin duda facilitará la exposición un breve resumen del enrevesado asunto de la novela. Ricardo, el futuro amante liberal, no es correspondido en sus amores por la bellísima Leonisa. En un acceso de locura celosa ataca a Cornelio, el petimetre que goza de los favores de la muchacha, y desencadena con ello una sarta de desgracias a cual más calamitosa y fantástica (secuestros, tormentas, naufragios, etc.), que concluyen con la esclavitud de Ricardo a manos de los turcos en la isla de

Chipre y con la desaparición de Leonisa, tenida por muerta. Caídos los protagonistas en este nadir amoroso, relatado retrospectivamente por Ricardo al principio de la novela, comienza a correr el tiempo de la acción propiamente dicha, cuya relato hace, a partir de ahora, un narrador ajeno a ella.

Cambia sus tornas la fortuna y milagrosamente Leonisa reaparece en Chipre, también como esclava. Inmediatamente provoca una competición amorosa entre tres turcos que desean comprarla a su amo, un mercader judío, y pasa a la custodia de uno de ellos, el cadí de Nicosia. Gracias a los buenos oficios de Mahamut, un cristiano renegado deseoso de volver a su primera religión, Ricardo pasa a poder del mismo cadí. Así reunidos, los amantes consiguen verse y hablarse, pero no en nombre propio sino como terceros de amores ajenos, los del cadí hacia Leonisa y los de la esposa de éste, Halima, hacia Ricardo. Consiguen también convencer al cadí de que se embarque con ellos, y con todas sus riquezas, huyendo de sus dos rivales. Estos dan caza a la embarcación en alta mar, se matan entre sí y dejan la vía libre a los cristianos para hacerse limpiamente con el gobierno de la nave y poner rumbo a su doméstica Trápana. A su triunfal llegada al puerto siciliano, libres y ricos, Ricardo, en otro acceso de enajenación amorosa —un acceso de esa liberalidad antonomástica tan puntualmente opuesta a sus celos anteriores— renuncia a Leonisa y la ofrece a su indigno rival, Cornelio. En ese mismo momente e «ipso facto» consigue el sí y la mano de la esquiva doncella[4].

2. Un retorno espectacular

Antes de tratar del relato todo convendrá atender por un momento a los rasgos externos de ese amor liberal, pues ya en ellos se advierten algunos aspectos insólitos que, como norte del relato, lo orientarán decisivamente. Este amor se manifiesta en el último discurso de Ricardo. Veamos algunas características de esta decisiva peripecia.

En primer lugar, el contexto de este discurso. Desde la llegada al puerto de Trápana hasta la ceremonia matrimonial misma, todos lo repatriados están disfrazados de turcos y sus acciones son más las de unos actores representando una escena teatral de retorno que las correspondientes a un retorno genuino.

El director de esta escenificación es Ricardo, quien ha cuidado de todos sus detalles:

> Habíase hallado en la galeota una caja llena de banderetas y flámulas de diversas colores de sedas, con las cuales hizo Ricardo adornar la galeota(210).

La nave se adentra entonces espectacularmente en el puerto y consigue reunir a todo su público:

> Habiendo visto cómo aquel bien adornado bajel tan despacio llegaba a tierra, no quedó gente en toda la ciudad que dejase de salir a la marina.
> En este entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes, porque quería hacer una graciosa burla a sus padres [...] Vistióse asimismo Ricardo a la turquesca, y lo mismo hizo Mahamut y todos los cristianos del remo(211).

Todo ello tiene a los vecinos de Trápana confusos «y con sospecha de algún engaño», por lo cual

> tomaron las armas y acudieron al puerto todos lo que en la ciudad son de milicia, y la gente de a caballo se tendió por toda la marina; de todo lo cual recibieron gran contento los que poco a poco se fueron llegando hasta entrar en el puerto, dando fondo junto a tierra(211).

La escena está además minuciosamente regulada:

> Soltando a una los remos, todos, uno a uno, como en procesión, salieron a tierra [...] A la postre de todos salieron el padre y madre de Halima, y sus dos sobrinos, todos, como está dicho, vestidos a la turquesca; hizo fin y remate la hermosa Leonisa, cubierto el rostro con un tafetán carmesí; traíanla en medio Ricardo y Mahamut, cuyo espectáculo llevó tras sí los ojos de toda aquella infinita multitud que los miraba(211-12).

Ricardo no pretende hacer creer a sus compatriotas que se trata de un bajel y unos ocupantes turcos, ni se engañan aquéllos acerca de la verdadera identidad de éstos, pues

todos [...] salieron a tierra, la cual con lágrimas de alegría besaron una y muchas veces, señal clara que dio a entender ser cristianos que con aquel bajel se habían alzado (211-12).

Asimismo Ricardo es inmediatamente reconocido por el gobernador, quien «corrió con los brazos abiertos y con señales de grandísimo contento a abrazarle»(212). Lo mismo que actores teatrales, no pretenden que su público los confunda con los personajes representados. Sí, en cambio y sin duda, que los vean y escuchen como a tales actores, espectacularmente.

Así ambientado o contextualizado el discurso inminente de Ricardo, tiene todavía un detalle más que lo asemeja a un «tableau vivant»: el de la posición de éste al prepararse a hacerlo: «trabó de la mano a Cornelio [...] y teniendo asimismo de la mano a Leonisa», pide la atención de los espectadores para que «me escuchéis ciertas razones que deciros quiero»(212).

Ricardo comienza su interpelación bajo el signo del recuerdo: «Bien se os debe acordar, señores»(212), para, a modo de introito, traer a la memoria de sus vecinos las circunstancias del último Ricardo de que tenían noticia, el «de la desgracia que algunos meses ha en el jardín de las Salinas me sucedió con la pérdida de Leonisa»(212), el Ricardo cuyo apasionado y, en esa medida, incontrolablemente sincero, discurso anterior había desencadenado la tragedia y las aventuras objeto del relato. Este último discurso es, pues, repetición del primero: igual a él en la medida en que en él se reconoce el modelo anterior; distinto, sin embargo, en la medida en que se trata de una evidente representación contrastable con el modelo. La identidad y la diferencia simultáneas del acto cuadran perfectamente con su carácter teatral.

El discurso de Ricardo, bien pensado de antemano, alcanza su meollo o corazón cuando dice:

—Ves aquí, ¡oh Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes de estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse, y ves aquí tú, ¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Esta sí quiero que se tenga por liberalidad, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada(213).

La liberalidad de Ricardo, en efecto, sobrepasa todo otro

tipo de liberalidad humana concebible —aquélla que se puede medir por el abandono de los tres bienes que, jerarquizados según el sentir de la época, menciona Ricardo: la hacienda, la vida y la honra. Es una liberalidad que trasciende el nivel natural del desprendimiento humano. En buena cuenta, se trata de una liberalidad sin sentido, incontrastable y absurda, pues únicamente lo tendría si permitiera suponer que Ricardo da o renuncia efectivamente a algo suyo. Mas Ricardo anula este presupuesto literalizante de su liberalidad cuando,

> antes que ninguno hablase, dijo:
> —...Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío?(214).

En vista de lo cual, se desdice de sus palabras: «Y así de lo dicho me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo»(214). Lo que empieza, pues, como entrega acaba como gesto vacío, como simulacro de entrega. Aunque en ningún momento ha parecido ser, tampoco, una petición o pregunta, no por ello deja de recibir una inmediata respuesta por parte de Leonisa:

> ¡Oh valiente Ricardo!, mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo; [...] Tuya soy, Ricardo, y tuya seré hasta la muerte, si ya otro mejor conocimiento no te mueve a negar la mano que de mi esposo te pido(215).

La respuesta satisface cumplidamente el deseo de Ricardo, como lo prueba su agradecimiento al oírla:

> Quedó como fuera de sí a estas razones Ricardo, y no supo ni pudo responder con otras a Leonisa, que con hincarse de rodillas ante ella y besarle las manos, que le tomó por fuerza muchas veces, bañándoselas en tiernas y amorosas lágrimas(215).

Pero, ¿se trata de una verdadera contestación a pregunta o petición algunas por parte de Ricardo? Sí, sin duda, y no nos cuesta gran cosa entender perfectamente este aparente sinsentido:

oculta bajo aquella entrega ha habido, efectivamente, una demanda por parte de Ricardo, visibilizada después al ser cancelada la entrega como imposible. Así y todo, habrá que admitir que ha sido ésta una paradójica manera de manifestar el querer amoroso: amor y deseo se han dado a entender justamente en la medida en que se han excluido recíprocamente.

Este amor liberal, ya se ve, ha tenido mucho de «repetición» en todos los varios sentidos de la palabra: el hoy arcaico, pero entonces vigente, de «acto literario que solía efectuarse en algunas escuelas antes de recibir el grado mayor» —así como el sentido relacionado de «repaso a otro u otros de una lección anteriormente aprendida o explicada»—; la acepción forense de «acción por la que se pide que se restituya lo que se entregó, no debiéndose, o por defecto de la cosa o en fraude de los acreedores»; e, incluso, la acepción afrancesada de «ensayo teatral para poner a punto los distintos elementos de un espectaculo» —ensayo que, si es general, se convierte ya, usualmente, en una primera representación ante un público escogido—; y, desde luego, su acepción más común de «reiteración del pasado».

El rasgo definitorio de este desenlace idealista, del amor liberal, es, pues, el de la contradicción interna de la repetición del actor/del recuerdo.

3. (Re)Petición de principio

La peripecia amorosa de Ricardo y Leonisa había comenzado con otro discurso, el de un Ricardo despechado en la marina de Trápana. En vista de lo antedicho, no parece ello ofrecer duda alguna. Pero hay un tercer discurso en la novela que viene a complicar esta decisión: el lamento de Ricardo en las playas de Nicosia con que se abre el relato novelesco.

El amor liberal de cuyo desarrollo y consecución trata esta novela comienza, en efecto, en el punto mismo en que muere el amor no-liberal, de cuyas cenizas renace. Este punto, intermedio entre la muerte y el renacimiento, es el del lamento amoroso de Ricardo. Este tercer discurso abre la novela, e inicia el antonomástico amor liberal que cuajará en el último discurso, cancelando, simultáneamente, el amor no-liberal manifestado en el primer discurso.

Los sucesos relatados —desde el original, en Trápana, hasta el conclusivo, de vuelta en Trápana— forman una cadena cuya inflexión circular permite considerarlos simultáneamente como causa y como efecto del desenlace, cambiando de sentido (en los dos sentidos de la palabra) para ser leídos según sendas series antitéticas: la serie de sucesos que fluye *del* primer discurso repite contradictoriamente la serie —la misma— que fluye *hacia* el último discurso. No se trata de la contraposición de dos mitades independientes articuladas por la bisagra de ese centro de las aventuras que es el primer discurso textual, el lamento en Nicosia del Ricardo cautivo. Se trata, literalmente, de que *todos* los sucesos de *una* aventura *única* son, al mismo tiempo, *efecto* de un discurso y *causa* de otro contrario. El sentido de esta cadena continua de sucesos circula simultáneamente en dos direcciones opuestas. O, dicho de otro modo, esa cadena o serie única es internamente dúplice y contradictoria.

Esto es lo que logra el tradicional procedimiento narrativo del comienzo «in medias res». Su adopción por esta novela hace que una parte integral de ella sea también parte ajena a ella. Como esta parte ajena abarca la mitad del asunto novelado, resulta que la novela toda no es sino la otra mitad del asunto y, en consecuencia, que la totalidad novelesca es simultáneamente un todo completo y una mitad incompleta. No se trata, trivialmente, de una anacronía narrativa o yuxtaposición cronológicamente desordenada de las partes de un todo ordenable. Pensarlo así es olvidar u ocultar el hecho de que esta primera parte anacrónica forma realmente parte de la segunda. Se trata de la escisión interna de un todo o, mejor aún, de un inciso: corte en lo propio que es también añadidura de lo ajeno.

La disyuntiva que parece plantear este tipo de relato es la siguiente: o *El amante liberal* comienza con el lamento de un Ricardo cautivo, o comienza con el discurso de un Ricardo libre. Se puede traducir del siguiente modo: la novela *hace como si* comenzara con ese lamento cuando, en realidad, comienza con el discurso y, por lo mismo, *hace como si* comenzara con el discurso cuando, en realidad, comienza con el lamento. Privilegiar la primera opción —que es como se entiende generalmente el funcionamiento del comienzo «in medias res» —es ignorar la segunda y con ello olvidar su carácter ficticio, convertir la fictividad del comienzo en una realidad inexistente. Es, pues, hacer una elección que el texto propicia, pero que no

es necesariamente su lección total, consistente, más bien, en posponer indefinidamente esa (e)lección, en hacerla impertinente.

La novela narra unas aventuras cuya significación les viene del hecho de ser repetición de otras aventuras anteriores; esto es, cuyo sentido está fuera de ellas o se basa en su semejanza/diferencia respecto de otras aventuras con las que contrasta y se equipara. Unas aventuras, pues, que se presentan como parte de un todo, no como una totalidad, aun cuando ese todo esté dentro de la parte misma. La contradicción no se resuelve mediante la elección entre una u otra perspectiva —el texto como parte o el texto como todo—, sino mediante una lectura de lo ficticio: una parte que se presenta *como si* fuera un todo, o al revés, un todo que se presenta *como si* fuera una parte. El relato de la novela se presenta como repetición aun cuando no lo es; se presenta *como si* fuera una repetición: como repetición ficticia.

Desde el punto de vista lógico, la palabra que permite pensar esta contradicción es la de «suplemento»: aquello que sustituye o suple a una totalidad independiente de él, y aquello que completa la incompletud de esa totalidad. Pero, en términos narrativos, la palabra que mejor expresa esta ambivalencia contradictoria es quizás la de «recuerdo»: «marca actual de un hecho anterior y distinto» —tal como todavía es posible advertir más nítidamente en el cognado inglés «record» mediante su común origen etimológico con los arcaicos castellanos «recordación» o «recordamiento», y su actual acepción deportiva de «marca». El relato novelesco es una recordación (escrita), una marca gráfica actual inherentemente contradictoria consigo misma a causa de esa escisión interna que la hace ya/siempre recuerdo de sí misma. Sólo lo ficticio, en efecto, permite desplazar, aunando sus términos, el estéril dilema narrativo de la verdad-mentira.

4. El largo aprendizaje de la ficción

A diferencia de lo ocurrido (tanto lo dicho como lo hecho) en la «primera mitad» de la novela, todo lo ocurrido en su «segunda mitad» —es decir, en el texto todo y único—, se hace o se dice bajo el signo de lo ficticio como tal. Dicho de otro modo, todo (en) el texto se duplica o divide desde dentro de sí

mismo y, simultáneamente, muestra su unidad como suma de esa división interna: todo (en) el texto es un «recordamiento» posibilitado por su diferencia interna consigo mismo. Desde ese «comienzo» —si cabe llamarlo así sin caer en una sustancialidad que no es más que apariencia de ello— en que el principio es el centro, hasta ese centro mismo, que es ya también un recuerdo o inciso inaugural.

4.1. *Dos ejemplos inaugurales*

El comienzo material del texto, el lamento de Ricardo, es tanto coda temporal de sus anteriores aventuras como inauguración o anuncio del inminente relato de las mismas. El primero de los actos de Ricardo objeto del relato novelesco es ya, pues, un acto bifronte. Esta contrariedad interna queda señalada por otra voz, la del narrador, que lo caracterizará así:

> Estas *razones* decía un cautivo cristiano, mirando de un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia, y así hablaba con ellas, y *hacía* comparación de sus miserias a las suyas, *como si* ellas fueran capaces de entenderle; *propia condición* de afligidos que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen *cosas ajenas de toda razón* y buen discurso(162).

Además de lo significativo de la comparación de sus miserias con las ruinas de Nicosia, cuya actualidad sólo tiene valor como recordatorio del pasado, el subrayado, mío, señala las adicionales contradicciones internas del lamento de Ricardo: «razones [...] ajenas de toda razón» y, al mismo tiempo, «propiedad» de esa enajenación; ambas conjuntadas en el carácter fingido del «hacía [...] como si». Este principio del texto, como centro interior de la novela, es un renacimiento, una interrupción del silencio (y la muerte) en que han acabado las aventuras anteriores:

> Leonisa murió —remata Ricardo en su inciso autobiográfico—, y con ella mi esperanza, que puesto que [i.e., aunque] la que tenía ella viviendo se sustentaba de un delgado cabello, todavía, todavía...»(179).

La interioridad de la contradicción se observa palmariamente, además, en este otro «centro» del relato que es, materialmente,

el punto medio del texto. Ocurre ahí el recuerdo de un recuerdo: Ricardo recuerda ante Mahamut un recuerdo previo: «esto [...] se me vino a la memoria cuando vi entrar a la hermosísima Leonisa por la tienda del bajá». Lo que dice recordar que recordó no es sino otro recuerdo más, «Acuérdome, amigo Mahamut, de un cuento que me contó mi padre»(190) acerca de dos caballeros que, en presencia de una esclava mora ofrecida al Emperador Carlos V, elogiaban competitivamente su belleza mediante unos versos improvisados. El tema del «recuerdo repetido» evidencia el mecanismo mismo del recuerdo —esa incisión interna de una unidad de dos mitades que se reiteran— cuando el primer caballero, «parando en los cinco versos de la copla, se detuvo sin darle fin ni a la copla ni a la sentencia, por no ofrecérsele tan de improviso los consonantes necesarios para acabarla»(190-1). El segundo caballero, habiendo oído los versos y «viéndole [a su rival] suspenso, como si le hurtara la media copla de la boca, la prosiguió y acabó con las mismas consonancias»(191). Logra(n) así una décima o un par de quintillas, indiferentemente, emblemáticas de la unidad infinitamente escindida del recuerdo, esto es, del texto como recordación.

Este hacer-como-si en que consiste todo (el) texto/signo en tanto que relación de dos cosas distintas simultáneamente presentes/ausentes en el interior de una sola, logra su propósito no cuando confunde ambas cosas creyéndolas idénticamente iguales, olvidando el como-si de su presentación —esto es, su *re*-presentación—, sino cuando, teniéndolo presente, acepta su realidad como simulacro.

Toda la actividad de Ricardo a partir de su lamento en Nicosia se reduce a poner por obra el aprendizaje de este mecanismo (semántico) consistente en recordar el carácter de recordatorio de su presente, esto es, en dar sentido a su presente convirtiéndolo en marca actual de su pasado.

4.2. *El remedio homeopático*

¿Quién invita a Ricardo a vivir su vida como repetición de sí misma, a resucitarse a sí mismo, sino su interlucutor? Y ¿quién es este interlocutor? Un(o) cualquiera, un Mahamut cualquiera, pues Mahamut es nombre tan común en el mundo árabe como, por ejemplo, Juan en el mundo cristiano. Y,

también, como ocurre con el patronímico del Bautista cristiano, Mahamut es el nombre del enviado y profeta de la divinidad, mediador antonomástico entre el individuo y Dios: Ricardo y, como para el Calixto de *La Celestina*, su dios, Leonisa. Aunque igualmente se trata de mediación entre palabra y su sentido/intención; o entre el decir y el querer-decir.

¿Quién es Mahamut, hay que volver a preguntar, que así puede mediar? No es ni un cristiano ni un turco, sino ambos a la vez: un renegado cristiano, ex-cristiano pues, turco ahora, pero futuro cristiano, ya que desearía volver a la ortodoxia. Por el momento, no es más que un equilibrio o frontera entre el ser y el no-ser: un turco/cristiano ficticio, y, por eso mismo, eficaz: «Quizá para que yo te sirva —le dice a Ricardo— ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir de hábito, que aborrezco»(163).

Su mediación es medicinal:

> De todo lo dicho quiero que infieras y que consideres que te puede ser de algún provecho mi amistad, y que para saber qué remedios o alivios puede tener tu desdicha, es menester que me la cuentes como ha menester el médico la relación del enfermo»(164).

Y remacha, más adelante:

> [aunque] tú no quieras ni ser aconsejado ni favorecido, no por eso dejaré de hacer lo que te conviniere, como suele hacerse con el enfermo que pide lo que no le dan y le dan lo que le conviene»(179).

Mas si ha de actuar como médico, será como médico homeópata: confesor o psicoanalista que hace repetirse a Ricardo; es decir, como espejo donde la imagen de Ricardo se disfracte y vuelva a sí misma como tal imagen y no como sustancia real. Al pedirle el relato de su enfermedad, Mahamut obliga terapéuticamente a Ricardo a ordenar su pasado; le obliga a medir con la razón «el confuso laberinto de [sus] males» —a pesar de las dudas iniciales de Ricardo sobre el particular: «No sé si podré cumplir lo que antes dije, que en breve razones te contaría mi desventura, por ser ella tan larga y desmedida que no se puede medir con razón alguna»(165). Sin duda lo consigue pues,

acabada la relación, el comentario de su interlocutor es inmediato —«Ahora he hallado ser verdadero —dijo Mahamut— lo que suele decirse, que lo que se sabe sentir se sabe decir»(167)— y corrobora la cordura o buen camino en que se embarca Ricardo.

4.3. *Un (des)engaño amoroso*

Esta confesión de Ricardo es, ya se ha dicho, la que permite hablar de un comienzo novelesco «in medias res» cuyo carácter autobiográfico conjunta verosímilmente su contradictoria naturaleza como comienzo y como punto medio de la novela —señalando, de paso, lo que de ficticio tiene el alternativo y aparentemente natural comienzo «ab ovo» del relato autobiográfico picaresco, por ejemplo, pues ese origen es ya continuación del final relatado—. El acento ha de ponerse ahora, sin embargo, en el hecho de ser ya un primer paso en la recuperación del protagonista. En ese sentido es de advetir que se trata de un primer paso de inherente duplicidad (en sus dos acepciones de doble y de falso o ficticio) que anuncia el tipo de camino por recorrer.

El carácter de inciso retrospectivo que da a este acto su emplazamiento anacrónico queda reforzado por la naturaleza de la actualidad que interrumpe: la del exótico mundo turco, en cuyo interior se produce. Al principio, en efecto, dice un Ricardo ignorante de lo que le rodea: «antes que entre en el confuso laberinto del mis males, quiero que me digas qué es la causa que Hazán Bajá, mi amo, ha hecho plantar en esta campaña estas tiendas y pabellones antes de entrar en Nicosia»(164). Y, al acabar su intro/retrospección, vuelve a manifestar su falta de familiaridad con su entorno: «Pero, dejemos ahora esto y vayamos a las tiendas... [a ver] las ceremonias con que se reciben [los bajaes]»(180).

Las ceremonias en cuestión son, efectivamente, más espectáculo de lo ajeno que realidad propia para Ricardo. Sin embargo, ve en ellas la reproducción de su propio pasado: una Leonisa que, a causa de la competición entre los bajaes, que quieren hacerla suya, acaba en manos de un tercero, el cadí.

La participación de Ricardo en este mundo al mismo tiempo ajeno a él y tan suyo, su entrada en esta realidad espectacular, no puede ser sino como otro actor más, en el sentido teatral del

término. Este es el ejemplo, en efecto, que le acaba de dar el cadí al mediar entre los antagonistas Alí Bajá y Hazán Bajá. Y ésta es también la dirección que, al ver la escena, le señala el antedicho recuerdo de los dos caballeros españoles ante Carlos V. Por eso le alienta Mahamut con su aprobación: «Bien me suenan al oído [...], y mejor me suena y me parece que estés para decir versos, Ricardo, porque el decirlos o el hacerlos requieren ánimos de ánimos desapasionados»(191-2).

Este es, además, el tipo de actuación que le facilita el renegado con una serie de decisiones que tienden todas a la adopción de un papel teatral: le prohíbe que se dé a conocer a Leonisa como quien realmente es; le introduce en la intriga al hacerle pasar a poder de su amo el cadí; le «mata» a los ojos de su futura «espectadora», Leonisa, diciéndole a ésta que Ricardo ha muerto; finalmente, le obliga a mudar de nombre —entiéndase, no tanto a perder el de Ricardo como a ocultarse tras el de Mario.

Queda así especularizada su realidad: ni cristiana ni turca, sino todo lo contrario: ambas, ficticiamente; ni la del presente ni la del pasado, sino todo lo contrario: ambas, ficticiamente; ni el verdadero ni el falso Ricardo, sino todo lo contrario: ambos, ficticiamente. Con ello deja de ser un hombre cabal, concreto; pero gracias a ello, también, le es posible ver a Leonisa de nuevo:

> el verla [a Leonisa] era muy dificultoso a causa de que los moros son en extremo celosos y encubren de todos los hombres los rostros de sus mujeres, puesto que [i.e., aunque] en mostrarse ellas a los cristianos no se les hace de mal; quizá debe de ser que por ser cautivos no los tienen por hombres cabales»(192).

Falta un detalle más, detalle muy importante: Ricardo-Mario no cortejará (de nuevo) a Leonisa en su propio nombre sino en el de su amo, el cadí, que le ha de encargar de esta tercería. Y, por lo mismo, Ricardo no se dirigirá tampoco a Leonisa como tal sino a Leonisa en tanto que portavoz de su dueña, Halima. «De esta manera», comenta el narrador, es cómo «comenzó a volver el viento de la ventura de Ricardo, soplando en su favor»(194).

La entrevista de los amantes es un curioso ejercicio amoroso. Se reconocen rápidamente, es decir, descartan inmediatamente

el engaño de sus apariencias desengañándose de ellas. Sin embargo, su conversación va a versar sobre la necesidad de mantener ese (des)engaño y sobre las consecuencias de ello para la sinceridad de sus propios sentimientos: más que hablar de amor, hablan, pues, de las condiciones de posibilidad de su relación amorosa. No que ésta haya sido la intención inicial de Ricardo: nada más reconocer a Leonisa, le insta a desembarazarse de las apariencias:

> —Sosiégate, señora, y baja, y si te atreves a hacer lo que nunca hiciste, que es llegarte a mí, llega y verás que no soy cuerpo fantástico; Ricardo soy, Leonisa; Ricardo, el de tanta ventura cuanta tú quisieras que tenga»(196).

Mas ella le recuerda el peligro de esta actuación descubierta —o de esta falta de actuación, debería decirse— y le exige, en cambio, que sus palabras no descubran la oculta realidad o, también mejor dicho, que sus palabras sigan ocultando la realidad bajo la apariencia engañosa de su tercería amorosa:

> —Habla paso, Mario, que así me parece que te llamas ahora, y no trates de otra cosa de la que yo tratare; y advierte que podría ser que el habernos oído fuese parte para que nunca nos volviésemos a ver»(196-7).

Le insta a que mantenga el engaño y concluye: «Cuando no quieras, es forzoso que lo finjas, siquiera porque yo te lo ruego y por lo que merecen deseos de mujer declarados»(197).

La vehemente protesta de Ricardo indica qué es lo que está verdaderamente en juego: «—¿Es por ventura la voluntad tan ligera que se pueda mover y llevar donde quisieren llevarla, o estarle ha bien al varón honrado y verdadero fingir en cosas de tanto peso?»(197) Dicho de otro modo, ¿no ha de ser la palabra manifestación directa de la voluntad?; ¿no es la voluntad la esencia misma de la palabra?; ¿no ha de haber una correspondencia directa entre una y otra? Pedirle que diga amar a Halima, ¿no sería, entonces pedirle que la amara verdaderamente o pedirle que mintiera? Tan literalista disyuntiva no necesita sino plantearse para, una vez conocida, poder ser asumida bajo otra forma, figuradamente: no como verdad *o* mentira, sino como verdad *y* mentira; como fingimiento sincero y descubierto;

es decir, como simulacro teatral. A él se presta enseguida un Ricardo más avisado de lo que acostumbraba a ser:

> Yo perderé el derecho que debo a ser quien soy, y satisfaré tu deseo y el de Halima fingidamente, como dices, si es que se ha de granjear con esto el bien de verte; y así finge tú las respuestas a tu gusto, que desde aquí las firma y confirma mi fingida voluntad»(197).

Esta fingida voluntad resulta ser, paradójicamente, la manera de preservar la voluntad verdadera: preservación en su recta acepción de protección anticipada contra un daño todavía inexistente —un poner la venda antes de recibir la herida, o un curarse en salud— y, por tanto, como conservación de la integridad de la voluntad verdadera, que salvaguarda el preservativo de la voluntad fingida.

Necesariamente simétrica, a ella ha de plegarse también Leonisa: «Tú de mí podrás decir al cadí lo que para seguridad de mi honor y de su engaño vieres que más convenga»(200). En esas condiciones, continúa,

> el hablarnos será fácil y a mí será de grandísimo gusto el hacerlo, con presupuesto que jamás me has de tratar cosa que a tu declarada pretensión pertenezca, que en la hora que tal hicieres, en la misma me despediré de verte, porque no quiero que pienses que es de tan pocos quilates mi valor que ha de hacer con él la cautividad lo que la libertad no pudo(200).

Esta entrega o intercambio de voluntades verdaderas queda, pues, asegurada por el intercambio de unos fingimientos o engaños conocidos. La aquiescencia en el fingimiento más que un engaño es, en efecto, un desengaño mutuo respecto del engaño de la manifestación descubierta, literal, de la voluntad. Así ocurre con Leonisa:

> —Te hago saber Ricardo, que siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías. Confieso también que me engañaba y que podría ser que al hacer ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño y estando desengañada, fuese con ser honesta, más humana»(200).

Lo mismo ocurre con Ricardo: «Dices muy bien señora, y agradézcote infinito el desengaño que me has dado»(201).

Entre la voluntad y su manifestación se interpone una palabra que, para ser eficaz, ha de ser fingida, esto es, literalmente falsa; pero con falsedad conocida, esto es, figuradamente cierta: dicha como verdadera y desdicha como falsa; tachada, pero visible bajo la tachadura: ~~literal~~, pues.

Esta estrategia de decir lo significado sin significar lo dicho es la que va a informar a partir de ahora toda la conducta de un Ricardo que ha aprendido bien la lección.

4.4. *Emparejamiento de los rivales*

Leonisa vuelve a ser, o sigue siendo, objeto del deseo de varios hombres, cuatro ahora: Ricardo, el cadí y los dos bajaes. Forman éstos dos parejas disimilares, pero relacionadas: la primera, Ricardo y el cadí, es una pareja ficticia o de términos contradictorios mutuamente incluyentes: lo que parece beneficiar a uno de ellos, el cadí, beneficia al otro, Ricardo. La segunda, de signo opuesto, es una pareja de términos realmente contradictorios y, por tanto, excluyentes: lo que beneficia a uno perjudica al otro. Ambas parejas, a su vez, están relacionadas, pues el cadí no es sino la cifra y el resultado, al mismo tiempo, de la pareja que forman los bajaes: cifra del mundo turco que hace que Ricardo venga a ser cifra, también, de lo aparentemente opuesto, el mundo cristiano. La distinción opositiva de ambos mundos puede ser de dos tipos: bien como la que liga a Ricardo y al cadí, bien como la que une a los dos bajaes. En este caso los relaciona la disyuntiva *entre* la verdad y la mentira; en aquél, la conjunción de verdad *y* mentira en la ficción. Ricardo, en efecto, hace como si el propósito de su amo fuera el suyo, mientras que los bajaes se oponen expresa e irreductiblemente: o uno u otro.

Así planteada la situación, el enfrentamiento de los bajaes no puede resultar sino en su mutua aniquilación —como efectivamente ocurre—. Aniquilación que podría parecer el triunfo del cadí si no fuera porque la verdadera fuerza de éste no consistía más que en la oposición misma de los bajaes, en la que se apoyaba —y que él encarnaba—. Destruida esta fuerza, queda destruido el cadí, con lo que se afirma la debilidad de su

fuerza o contrafuerza interior, que es, gracias a la ficción que le asemeja al cadí, la fuerza verdadera de Ricardo.

Destruidos los bajaes, queda, pues, destruido el cadí, es decir, el mundo o poderío turco y con ello el cautiverio de los cristianos, que quedan libres. Ricardo y Leonisa vuelven entonces a estar frente a frente sin aparente necesidad de intermediarios engañosos: vuelven, o están listos para volver, a la situación inicial de sus amores. Mas este segundo turno, o retorno, de la situación inicial la repite trastornándola lo suficiente como para ser más bien un contorneamiento de ella. La esterilidad del enfrentamiento inicial entre Ricardo y Cornelio queda evidenciada por su reflejo en el igualmente infructuoso enfrentamiento de los bajaes. Así lo indican sus respectivas consecuencias —caída en manos de los turcos, en un caso, y caída en manos de los cristianos, en el otro—, cuya especularidad es obvia como repetición invertida de lo mismo. La vuelta de Ricardo *a* la situación inicial es una vuelta *de* la situación inicial, pero invertida ahora en el reflejo de sus aventuras turcas. La recuperación del verdadero amor (aquí simbolizado por la verdadera religión —o comunión de almas) se logra mediante ese desengaño, o visión antitética, de sí mismo que permite la aventura turca.

Lo que muestra la reflexión sobre estas dos situaciones, la cristiana y la turca —y ellas como reflexión recíproca— es la insustancialidad de las imágenes mismas, y la realidad, en cambio, de la contraposición de ambas, la ilusión cristiana y la ilusión musulmana. Ha sido, justamente, la antigua creencia de Ricardo en su autonomía respectiva como verdad y mentira lo que las convirtió en falsedades equivalentes e implicantes: dos «sustancias» que eran interminablemente divisibles: lo cristiano, en Cornelio y el antiguo Ricardo; lo turco, en Alí Bajá y Hazán Bajá. Este tipo de oposición entre cristiano y turco, escisión que para el mundo de la época era la misma existente entre la verdad y la mentira, era, viene a significar Cervantes, en todo igual a la que dividía interiormente a ambos mundos, duplicándolos estérilmente en protagonista y antagonista sin posibilidad de acuerdo, para siempre desacordados o fuera de sí.

La vuelta a sí o en sí, el acuerdo, se produce en el re-cuerdo concebido no como un retorno a modo de círculo que se cancelara a sí mismo, sino como espiral o desplazamiento helicoidal abierto; en vez de la estéril síntesis musulmana que representa el cadí, la fructífera pantomima de esa síntesis que

lleva a cabo Ricardo: no una reintegración de la unidad escindida sino una reintegración, o aceptación, de la escisión de la unidad.

4.5. *El principio del fin*

La libertad de Ricardo parecería librarle de la necesidad de seguir fingiendo. ¿No está de nuevo en el sólido mundo de lo cristiano, como en un principio? No, justamente eso es lo que se trata de evitar: volver al principio en las mismas condiciones, lo cual no haría más que repetir indefinidamente las mismas calamitosas consecuencias de entonces. Ricardo está ya desengañado de ese engaño. De ahí que, al ir acercándose a Trápana, disponga la antedicha representación teatral o simulacro. En este viaje de vuelta se repiten en orden inverso las escalas y los hitos de su primer viaje involuntario. Es, pues, inminente la repetición, también en sentido contrario, del último momento en que le vieron sus compatriotas, primer momento de su aventura: aquel descompuesto discurso en la marina que acabó con su secuestro a manos de los turcos. ¿Qué hará Ricardo entonces? Repetir la escena, sí, pero como simulacro, como recuerdo: mimando la escena original punto por punto: disfrazando el barco, haciendo disfrazarse a la tripulación, a Mahamut, a Leonisa, disfrazándose él mismo —todos de turcos.

¿Por qué? Porque, dice, «quería hacer una graciosa burla a sus padres»(184), de Leonisa. Una burla, en efecto, un engaño, pero de mentirijillas, sin verdadera intención de engañar: un simulacro de engaño perfectamente serio y minucioso en cuanto tal, pero, por lo mismo, perfectamente transparente para sus paisanos, su auditorio, quienes no tienen dificultad alguna en re-conocer a los disfrazados. No se trata, pues, de engañar a sus compatriotas, sino de presentarse a ellos como espectáculo, como actor de sí mismo.

Ricardo se prepara para imitarse a sí mismo, para ponerse en lugar de sí mismo tal como antes se había puesto en el lugar del cadí. Lo mismo que la escapatoria del polarizado poder de los turcos se había logrado mediante la identificación ficticia con uno de ellos, ahora la escapatoria de la antigua polarización doméstica —aquélla que le hizo caer en poder de los turcos— se logra mediante otra identificación ficticia con ella, es decir,

con el Ricardo del pasado: un cristiano que no era más que un antiturco. Ahora imitará o parecerá turco por su atuendo y por su acompañamiento, pero no se tratará más que de eso, de una imitación de la oposición misma: no una identidad de contrarios, sino de una evidente falta de identidad, puesto que se trata sólo de una actuación teatral.

En ese papel está, sin duda, él mismo, es él mismo, todo él, el recordado y el recordante, el actuado y el actuante, el imitado y el imitador. Pero no mediante una coincidencia entre ambos sino, al contrario, mediante la inevitable diferencia de lo simplemente parecido: como escisión en su propio yo manifestada por el hecho de presentarse como re-presentación de sí mismo, recuerdo y reacuerdo consigo mismo: revolución de sí mismo mediante una involución que es una devolución que es una revolución...

Todos los juegos antitéticos de palabras y conceptos son ahora posibles. Sin duda porque Ricardo ha tocado el fondo que hace posible todas esas palabras y todos esos conceptos antes de que olviden su mutua implicación contradictoria y se independicen: el fondo de su fictividad como signos, espectáculo de representantes y representados.

5. El discurso liberal

En estas condiciones se produce el último parlamento de Ricardo, cuya consecuencia, ya sabemos, es la entrega que de sí misma le hace Leonisa. En este discurso se manifiesta la liberalidad antonomástica de Ricardo, una «en cuya comparación [su antigua liberalidad consistente en] dar la hacienda, la vida y la honra no es nada»(213-4).

La comparación no es gratuita ni contingente, sino absolutamente necesaria y esencial, porque la nueva liberalidad no es, en efecto, sino el abandono, negación o superación de la antigua: la nueva liberalidad es el (verdadero) sentido/intención que animaba a la antigua liberalidad; el significado ideal de aquel significante real, o el referente de aquel signo, entonces opacado por apego literal al signo, ahora tanto más visible cuanto que distinguible y distinguido de él mediante este contraste: la verdadera liberalidad es la cara ideal de aquellas liberalidades concretas anteriores.

Esta verdadera liberalidad, a diferencia de la anterior, no puede hacerse o demostrarse con hechos. Solamente puede decirse, pues no existe ni consiste más que en las palabras que la dicen.

5.1. *Decir*

Entre la antigua y la nueva liberalidad hay una frontera, una barrera o barra: la misma que, en el signo, separa al significante del significado[5]; la misma, también, que media entre las dos partes de este último discurso de Ricardo. Ricardo levanta o salva esta barrera al interrumpir la recapitulación de sus pasados ofrecimientos materiales y, tras levantar el antifaz que cubre a Leonisa, hacer el nuevo ofrecimiento liberal:

> Yo le ofrecí mi hacienda en rescate, y le di mi alma en mis deseos, di traza en su libertad y aventuré por ella, más que por la mía, la vida, y todos éstos que en otro sujeto más agradecido pudieran ser cargos de algún momento, no quiero yo que lo sean, sólo quiero que lo sea éste en que te pongo ahora.
> Y diciendo esto, alzó la mano y con honesto comedimiento quitó al antifaz del rostro de Leonisa, que fue como quitarse la nube que tal vez cubre la hermosa claridad el sol, y prosiguió diciendo: —Ves aquí, ¡Oh, Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes de estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse, y ves aquí tú, ¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Esta sí quiero que se tenga por liberalidad(213).

Gesto apocalíptico idealista de la más pura estirpe neoplatónica, afín también a la teología negativa, con el que se alcanza una esencia que trasciende la existencia al negar sus engañosas apariencias. Ello significa el abandono de los bienes de esta vida, la exhaustión de un deseo que se agota a sí mismo con su último gesto trascendental, la muerte y el silencio: el silencio de la muerte:

> —Con ella te daré asimismo —dice Ricardo a Cornelio— todo cuanto me tocare de parte en lo que a todos el cielo nos ha dado... Yo sin ventura, pues quedo sin Leonisa, gusto de quedar pobre, que a quien Leonisa le falta, la vida le sobra.
> Y diciendo esto, calló como si al paladar se le hubiera pegado la lengua»(214).

5.2. *Desdecir*

Mas esta apocalipsis literal es también una prestidigitación, un juego de manos, en el que el revoloteo del velo, al distraer al espectador, le hace ver algo que ni ha ocurrido ni está ahí. Esa liberalidad esencial, ese desprendimiento de lo adquirido o debido, no tienen ninguna realidad. No es que sean una realidad indecible: tan perfectamente decible es que Ricardo la acaba de decir. Es que no es más que eso, lo que no se puede más que decir, pero ni se puede hacer ni se puede vivir. No es un ofrecimiento de nada porque es un ofrecimiento de *nada*: «no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdición tengo yo sobre Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que están tan lejos de ser mío?»(214).

La antonomástica liberalidad del amante no es sino una ficción irónica, seria, pero irónica: un enunciado aparentemente aceptable, pero realmente inaceptable. En vez de liberalidad es un simulacro de liberalidad; en vez de dar, Ricardo hace como si diera. No sólo porque no pueda dar lo que no tiene, como él dice —cuestión práctica concebiblemente contraria—, sino porque, le falta por decir, no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de aquello que sigue deseando —imposibilidad, esta vez, lógica; situación inconcebible cuya existencia sólo puede ser verbal.

En cualquier caso, ya sabíamos, sin necesidad de esta incompleta aclaración de Ricardo, que su ofrecimiento era vacío y que todavía deseaba a Leonisa. ¿Por qué, entonces, su innecesaria aclaración? ¿Por qué se apresura Ricardo a puntualizar este extremo antes de que nadie tenga ocasión de responderle, cuando con ello parece deshacer la ilusión misma que acaba de crear, abolir la prestidigitación?: «Desde allí a un poco, antes de que ninguno hablase, dijo: —[...] de lo dicho me desdigo y no doy a Cornelio nada pues no puedo»(214).

¿O será éste el obligado remate de la prestidigitación, el más insidioso y eficaz de sus trucos? ¿No equivale, en efecto, a señalar la (ir)realidad de la ilusión conseguida, a llamar la atención de su público justamente sobre su anterior distracción (la del público)? Distracción que, sin embargo, presenta como suya: «Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho»(214). La confesión de Ricardo remacha y confirma el carácter engañoso de sus palabras: se desengaña

a sí mismo y desengaña a los demás del engaño, tachándolo. Pero esta tachadura no lo elimina, sino que lo caracteriza, precisando la verdadera naturaleza de su liberalidad como simultáneamente engañosa y desengañada, esto es, como engañosa.

Por un momento, Ricardo ha olvidado —o hecho olvidar— que está disfrazado y que está representándose a sí mismo, presentándose como si fuera otro: el que quisiera ser, pero no es. Por un momento, se cree —o hace creer en— ese otro representado e ideal, su personaje, dejando de creer en la actuación y en su eficacia. Por un momento, pierde los papeles. Al recobrarlos, sin embargo, Ricardo (re)cobra a Leonisa, obligándole a corresponderle. ¿Por qué? ¿Qué obligación tenía ésta de hacerlo?

6. El reconocimiento de Leonisa

Leonisa podía no haber correspondido a Ricardo, pero sólo a base de negarse inconsecuentemente a reconocer la situación en que se encuentra y en que la ponen las palabras de éste. Portarse Leonisa como ingrata en este momento sería no tanto cruel o injusto como discursivamente inconsecuente, pues sería desconocerse a sí misma al creerse, equivocadamente, independiente de Ricardo. No es que el discurso de éste anule ni ignore la voluntad de ella. Se trata, más bien, de que la voluntad de Leonisa, que sigue siendo suya, es seducida por el discurso de Ricardo, esto es, desviada, apartada de sí misma, hacia él. Ni robada, ni forzada, sino seducida, es decir, de tal modo hecha visible a sí misma que su manifestación de mayor autonomía consista en entregarse: un acordarse con la voluntad del seductor que es un acordarse consigo misma, reconocerse en él.

En efecto, Ricardo hace como que devuelve, pero, en realidad, da, a Leonisa por primera vez y bajo guisa de devolución, su propia subjetividad (la de Leonisa): le ofrece el papel de «sujeto» en su discurso de modo que sea tanto más de sí misma cuanto más ajustadamente se inscriba en la posición que él le ha marcado de antemano, ha dejado vacía para ella. Lo que Ricardo ha hecho es entregarla a sí misma. Ricardo le ofrece la oportunidad de manifestarse como suya (de Leonisa)

cuando concede que no es suya (de él) y que, por tanto, no puede entregarla a Cornelio.

Dos puntualizaciones. Primera: no es sólo la confesión de no ser suya (de Ricardo) o de no ser de nadie más (de Cornelio, por ejemplo) lo que hace a Leonisa suya. Leonisa, para hacer buena esa propiedad sobre sí misma, para mantenerse en el papel que le ofrece el discurso de Ricardo, ha de actuarlo como si fuera verdad que ella es lo que le falta a él. De lo contrario, no tendría a nadie en cuya falta reconocerse. En pocas palabras, Leonisa es deseada como sujeto y no como objeto, y su propia actuación como tal sujeto sólo puede confirmarse como reconocimiento de ser suya en Ricardo y no independientemente de él.

Segunda puntualización: No basta tampoco con que Leonisa sea deseada por alguien para que se reconozca como suya. Eso no sería más que una posibilidad todavía indecisa entre la existencia como sujeto o como objeto. Tiene que ser activamente renunciada como objeto del deseo ajeno, desambigüizando así el papel que éste le marca.

«Soy mía —puede decir ahora Leonisa— en la medida en que tú, Ricardo me das lo que soy para ti en tu deseo. Por tanto, mi ser (mía) está en ti y en ti me encuentro y soy». Este «reconocimiento» de/en la deuda (ficticia, repetida —recuérdese la acepción legal de «repetición») es tanto un «agradecimiento» por lo recibido como un «reconocimiento» de sí misma: «Siempre fui mía», dice a Ricardo, «sin estar sujeta a [léase: ser sujeto de] otro que a mis padres», a quienes, en vista de ello, suplica entonces «que me den licencia y libertad para disponer de la que tu mucha valentía y liberalidad me ha dado»(215). Reconocida la dádiva, no puede dejar de actuar reconocidamente: es en realidad una y la misma cosa —y el francés «reconnaissance» expresa perfectamente la anfibología:

> —¡Oh valiente Ricardo!, mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo, porque sepan los hombres que no todas las mujeres son ingratas, mostrándome yo siquiera agradecida(215).

Este acuerdo de dos voluntades —este tipo de acuerdo y no otro: acuerdo sinceramente ficticio, armoniosamente contradictorio, literalmente figurado— es un enlace ideal idéntico a un

desenlace real, pero sólo en la medida en que su idealismo es reconocido como ficticio, esto es, como ~~idealismo~~

La triunfante liberalidad de Ricardo viene a ser, pues, esta tachadura de su estéril literalidad: una «b» por una «t», un cambio mínimo, casi insignificante, en la manera de escribirla. Esta heterografía resulta ser la condición misma de posibilidad de la ortografía, pues ella es la que devuelve a Ricardo su propio y verdadero nombre, anagramáticamente oculto hasta ahora en el discurso de su aventura amorosa: mucha casualidad sería, en efecto, que un texto que está todo él regido por el paradigma del corazón —en todas sus varias acepciones: desde las etimológicamente literales de valor, espíritu, cordura, amor, hasta las figuradas de centro, meollo, interioridad, pasando por el más significativo de sus compuestos, el de recuerdo, recordación o recordamiento como vuelta, retorno, duplicación, etc.— mucha casualidad sería, digo, que este dúplice discurso del corazón que separa y une a Ricardo de/con Leonisa no fuera la manera correcta de escribir RICARDO-CORAZON-DE-LEON[5].

Capítulo III

La diferencia demoníaca

La lectura como exorcismo: *El alguacil endemoniado*

Cuando el Demonio, «padre de la mentira», es el encargado de abrir los ojos del hombre a la verdad, parece llegado el momento de preguntarse en qué consiste esa ignorancia humana que una mentira es capaz de disipar. O, al revés, preguntarse qué tipo de mentira es ésa con tan paradójica virtud. ¿Es posible que la verdad del mundo se encuentre en la mentira de la ficción? Así parece entenderlo el narrador del discurso de *El alguacil endemoniado* cuando, al despedirse de su interlocutor, el conde de Lemos, le advierte

> Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de manos de aquéllos que nos aborrecen[1].

Pero si, además, la única persona capaz de hacer enmudecer al mentiroso espíritu diabólico es «un gran lanzador de diablos» que «era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz», otro mentiroso, pues, parece claro que el autor de esta complicada situación demuestra cierto interés por los enigmas epistemológicos tan difundidos a finales del XVI y principios del XVII. Tan difundidos que el más informativo de los libros dedicados a este aspecto de la cultura de la época, el de Rosalie Colie, lleva por título *Paradoxia epidemica*[2]. Desafortunada, aunque característicamente, este libro no considera las manifestaciones en las letras españolas de lo que se

puede llamar la crisis escéptica europea. A pesar de Cervantes, a pesar de Gracián, y, como me aplicaré a señalar aquí, a pesar de Quevedo.

1. Diablura/locura de la humanidad

De la colección de *Sueños y discursos* de Quevedo sólo tres de ellos son propiamente Sueños, el «del Juicio Final», el «del Infierno» y el «de la Muerte». En todos ellos hablan abundantemente los demonios. En este Discurso de *El alguacil endemoniado* es también un demonio quien lleva la voz cantante, pero, la semejanza sirve más de contraste entre ambas actuaciones que de elemento homogeneizador.

En los Sueños, en efecto, la intervención de los demonios está soñada en dos casos y místicamente presenciada en el tercero; ocurre, además, en un imaginario más allá de la vida, en el Infierno mismo o a sus puertas. Entre la realidad del narrador —que es la nuestra— y su situación como testigo presencial de la vida y los comentarios infernales, no hay más contacto que el que media entre la vigilia y el sueño. El funcionamiento y las características de esta relación se pasan bajo silencio: ni se exploran ni se explican.

En el Discurso de *El alguacil endemoniado*, en cambio, el Diablo habla por boca de un hombre vivo y presente; ante un narrador despierto y atento, para quien la situación es concretamente real: el Diablo, aunque invisible, está presente en este mundo mediante su posesión del alguacil. El narrador se cuida de subrayar este carácter de concreción familiar de la situación con el tono reconociblemente cotidiano y realista de sus primeras palabras:

> Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al Licenciado Calabrés.... Halléle en la sacristía solo con un hombre que, atadas las manos con el cíngulo y puesta la estola descompuestamente, daba voces con frenéticos movimientos. —¿Qué es esto? —le pregunté, espantado. Respondióme: —Un hombre endemoniado(91).

A diferencia de la simple yuxtaposición textual de sueño y vigilia, o ficción y realidad, de los casos antedichos, en este Discurso el mundo infernal está dentro del mundo humano. De ahí

que lo que entonces no suscitaba confusión alguna a causa de la invisibilidad en que se mantenía, ahora dé lugar a inquietantes puntos de contacto. Más que del conocido enmarque o «emboîtement» de ficción y realidad, se trata de una continuidad entre elementos categóricamente contrapuestos: el mundo realista del narrador se prolonga en el mundo irreal del demonio como si ambos fueran partes integrales. Una de las consecuencias de esta conflación es la de tematizar la relación entre realidad y ficción: el carácter ficticio de las palabras del demonio se transforma así de simple técnica utilitaria y transitiva, simple significante invisible, en materia significada del Discurso.

No me parece dudoso que Quevedo tuviera consciencia de esta tematización. Así lo da a entender su elección de un tópico narrativo tan claramente emparentado con el tradicional de la sabiduría de la locura. La posesión demoníaca era, en efecto, un fenómeno lo suficientemente sospechoso en su época como para que cualquier contemporáneo pensara que podía no tratarse sino de una simple locura. La convergencia de estos dos estados, endemoniamiento y locura, conseguía así hermanar el aspecto escatológico del comentario sobre la vida desde la muerte con el epistemológico de su iluminación por esa otra realidad humana que es la locura; lograba, en definitiva, reflejar la realidad aceptable de la razón en la inaceptable de la diablura/locura del hombre, es decir, en el espejo de un más allá infernal que es simultáneamente el más acá de la sinrazón.

2. **Producción infernal**

El parlamento del diablo/alguacil, propiamente dicho, esto es, el discurso máximamente ficticio —por contraste con el del narrador, de carácter más realista o cercano en sus circunstancias a las acostumbradas del lector— tiene tres partes: 1) una introducción, que trata de la naturaleza relativa del demonio y del alguacil, y acaba con el acuerdo entre los interlocutores de dejar hablar libremente al espíritu; 2) el cuerpo de sus observaciones, dividido en dos mitades, la relativa a los poetas y enamorados, por un lado, y a los reyes, mercaderes, jueces y mujeres, por otro; y 3) una conclusión o aclaración última acerca de las razones que llevan al demonio a revelar sus paradójicas verdades.

2.1. *El discurso en perspectiva*

La primera parte sirve de introducción porque perfila el tipo de relación operante entre la irrealidad de la existencia y de los dichos del demonio y la realidad de sus interlocutores. Se lleva esto a cabo al discutir de la diablura del alguacil y la complementaria alguacilidad del demonio. (Entiéndase ya, de antemano, que el alguacil es tanto un representante de su gremio profesional como del hombre en general. De lo uno en cuanto a la dimensión concretamente referencial y satírica del discurso; de lo otro, en su aspecto simbólico y epistemológico.) Esta primera intervención del demonio comienza por poner en duda la validez de la distinción entre hombres y no-hombres, o demonios, para, a inmediata continuación, indicar a sus interlocutores cuál es la perspectiva adecuada con que de aquí en adelante se le ha de entender:

> No es hombre, sino alguacil. Mirad cómo habláis, que en la pregunta del uno y en la respuesta del otro, se ve que sabéis poco [...] si quereís acertar, me debéis llamar a mí demonio enalguacilado, y no a éste alguacil endemoniado(91).

La evidente mentira del juego de palabras esconde su más desconcertante verdad. El chiste abre una perspectiva secreta de la humanidad, perspectiva siempre presente, pero temerosamente mantenida en silencio: por su maldad, el hombre puede dejar de ser hombre, es decir, puede no ajustarse a la definición optimista, y corriente, del hombre, para convertirse en un antihombre o demonio. Acostumbramos, en efecto, a marginar lo que contradice nuestra versión humana preferida mediante una enajenación de la parte discordante que atribuimos expeditivamente al Demonio. Ficción doble porque, por un lado, es nuestra mentira la que crea al Demonio como chivo expiatorio y, por otro, le estamos atribuyendo, hipostasiándola, aquella parte nuestra que preferimos considerar falsa.

La figuración empleada por el espíritu hablador acaba por volverse sobre sí misma cerrando el círculo semántico: cuando un loco/poseso se niega a sí mismo humanidad para atribuirse una alguacilidad distinta de su propia locura o que va más allá de su carácter demoníaco, tres términos son los que se ponen en juego, humanidad, locura/diablura y alguacilidad: el primero

de ellos se desdobla en el segundo para, oponiéndose a él, corresponder con el tercero. De esta dialéctica clásica interesa ahora ante todo su función semántica: el alguacil cobra sentido como hombre (malo) después de habérsele negado su humanidad (buena) mediante la aberración de la locura/diablura. O, en términos más generales, el sentido de la realidad concreta surge de la oposición de su versión común —lo que llamamos realidad de sentido común— a su negación dialéctica —la ficción reconocida como tal.

Ni uno ni otro de los términos está dotado de verdadero sentido. Este consiste en el momentáneo y precario equilibrio de dos tendencias opuestas, en el cruce de sus opuestos vectores referenciales: la referencia ficticia a la realidad, al ser inválida como correspondencia de identidad, nos recuerda la solución de continuidad existente dentro del signo mismo entre significante y significado. Esta operación doble y contradictoria de indicación y de rehusamiento de identidad tiene su paradigma en la ironía: señalamiento positivo de cierta realidad en lo que tiene de actualmente inexistente, gracias a la incongruencia de la afirmación ficticia con lo aceptado como sentido literal de la realidad.

Este carácter interdependiente del sentido literal y del sentido ficticio de la realidad, ejemplificado, en este caso, por un alguacil endemoniado que se refleja invertidamente, y de modo explícito, en un demonio enalguacilado, queda incorporado al texto a partir de ahora como perspectiva discursiva que desplaza el sentido textual fuera del texto a ese invisible punto de encuentro de sus dos posibles lecturas, la figurada y la literal. Privilegiar una de ellas, el sentido común o la ficción confesada, es, en todos sus sentidos, perder el sentido. Así lo demuestran los ejemplos que, a un nivel, ofrece el demonio y, a otro nivel, ofrece la lectura (en este caso, la escucha) de sus palabras por sus interlocutores, el Licenciado Calabrés y el narrador.

2.2. *El discurso en curso*

Ya se ha indicado que el cuerpo del discurso del diablo se divide en dos mitades nítidamente separadas: a) poetas y distintos enamorados, y b) reyes, mercaderes, jueces y mujeres.

Ambas mitades están organizadas según una misma subdivisión en cuatro partes: i) tratamiento de ciertos tipos concretos; ii) desarrollo de un tema ilustrativo de la característica fundamental de los tipos anteriores; iii) ejemplo concreto adicional en donde se explora más específicamente la característica en cuestión; iv) consideraciones que a modo de ejemplo negativo contradicen, en cada caso, lo anteriormente presentado. La distribución es la siguiente:

	I	II	
MUNDO	i-Poetas	i-Reyes, mercaderes y jueces	MUNDO
ULTRA-MUNDO	ii-Infierno	ii-Justicia	ULTRA-MUNDO
MUNDO	iii-Enamorados	iii-Mujeres	MUNDO
ULTRA-MUNDO	iv-Demonios	iv-Pobres	ULTRA-MUNDO

Se advierte un mismo emparejamiento contrastivo de mundo y ultramundo en las dos mitades que destaca la identidad del error de unos y otros tipos. Los poetas y enamorados, lectores figurativos del Mundo, viven la mentira o error consistente en tomar por verdadero sentido las figuras que ellos mismos inventan y que el resto de los mortales reconoce como ficciones. Los reyes, mercaderes, jueces y mujeres, en cambio, viven en el error de literalizar unas ficciones recibidas. Aquéllos usan las ficciones de su imaginación para ignorar la realidad de este mundo: transforman su realidad en ficción. Estos usan las ficciones recibidas para encubrir la realidad de sus actos: ocultan su realidad tras la ficción. Ambos, pues, actúan como si ciertas ficciones fueran verdaderas ignorando la relación dialéctica entre realidad y ficción, pero lo hacen desde extremos opuestos, cubriendo así los dos polos posibles del mismo error.

2.2.1. *De la realidad a la figura*

2.2.1.1. Variedad

El «tan fácil modo de condenar[se]» que tienen los poetas consiste en creer o seguir creyendo aún cuando están en el

Infierno en la realidad de sus figuras ficticias: «hay quien se lleva de acá cartas de favor para los ministros y créese que ha de topar con Radamanto, y pregunta por el Cerbero y Aqueronte, y no puede creer sino que se les esconden»(93). Ni que decir tiene que en la Tierra los poetas sufrían de igual desconcierto. Por eso su castigo en el Infierno, donde ese error ya no es posible, consiste simplemente en enfrentarles a esas ficciones como si fueran realidades, esto es, en tomarles por la palabra, creando un lugar en el que resulte cierta la imaginaria visión de la realidad que utilizaban. Es éste un infierno, en efecto, organizado por figuraciones lingüísticas, uno en donde «los poetas de comedias no están entre los demás, sino que, por cuanto tratan de hacer enredos y marañas, se ponen entre los procuradores y solicitadores, gente que sólo trata de eso»(94); un infierno en el que

> están todos aposentados con tal orden. Que un artillero que bajó allá el otro día, queriendo que le pusiesen entre la gente de guerra, como al preguntarle del oficio que había tenido, dijese que hacer tiros en el mundo, fue remitido al cuartel de los escribanos, pues son los que hacen tiros en el mundo(94).

O uno en donde quien dice haber enterrado difuntos es «acomodado con los pasteleros»(94), de quienes se decía en la época que usaban carne de ajusticiados para rellenar sus pasteles. «Al fin», concluye el diabólico narrador, «todo el infierno está repartido en partes, con esta cuenta y razón»(94).

El repartimiento es una versión extrema de la locura o error de los poetas, cuyas figuraciones lingüísticas así es como organizaban en el Mundo, con olvido de su realidad no lingüística, pero con él se apunta ya el error en el que caen todos aquellos que, metaforizando a mansalva, acaban por creer literalmente sus propias metáforas.

2.2.1.2. Universalidad

¿Qué mejor ejemplo de ellos que los enamorados? Si los poetas y ese infierno «a lo poético» nos permitían ver los lineamientos de esta actitud, la caracterización de los enamorados da pie para atribuir su error a toda la humanidad en la medida

en que toda ella es, como ellos, presa del deseo. Aun cuando algunos «enamorados de mujeres» tengan ocasión de desengañarse gracias a las «ruindades [...] malos tratos y peores correspondencias»(95) que de ellas reciben en este mundo, no dejan de ser el ejemplo que más fuertemente realza el deseo universal: «Mancha es la de los enamorados que lo toma todo. Porque todos lo son de sí mismo; algunos, de sus dineros; otros, de sus obras; y algunos, de las mujeres»(94-5). De modo que es fácil entender, porque nos reconocemos en ellos, que el demonio se refiere a todos nosotros cuando dice que acaban su vida «en celos y esperanzas amortajados y en deseos» y a causa de ello se van «por la posta al infierno, sin saber cómo, ni cuándo, ni de qué manera»(95).

2.2.1.3. Epítome

La quintaesencia y remate de esta dolencia universal es, sin embargo, la de «los que se enamoran de viejas»: en la estimativa quevedesca, tan poco amable con la mujer vieja, éstos están enamorados de su propio enamoramiento más que de esa negación del objeto deseable que es la mujer vieja: lujuriosos o perseguidores del deseo por el deseo mismo, «lo primero que con éstos se hace es condenarles la lujuria y su herramienta a perpetua cárcel»(96).

2.2.1.4. Ejemplo «a contrario»

La ilustración contradictoria de esta tendencia humana general se perfila en el apartado final con las quejas del diablo: contrariamente a lo que ocurría con los hombres afligidos del morbo figurativo poético o amoroso, ahora condena la falta de creencia en la dimensión ficticia de la realidad. Es el caso de El Bosco, que se permitió hacer «tantos guisados de nosotros en sus sueños», dice el demonio, «porque no había creído nunca que había demonios de veras»(96). De esa misma falta de creencia se duele el diablo —es «lo que más sentimos», dice— cuando señala que «hablando comúnmente, soléis decir: ¡Miren el diablo del sastre! o ¡Diablo es el sastrecillo!(96) o, también, que «no hay cosa, por mala que sea, que no la deis al diablo», sin reparar en que «las más veces dais al diablo lo que él ya

tiene»(97). Todas estas expresiones son indicativas de esa otra actitud humana que ignora que (la realidad de) el hombre y (la ficción de) el diablo no son sino el anverso y el reverso de una misma entidad única. Aunque sus manifestaciones sean contrarias, esta ignorancia está motivada por el mismo deseo idealizante de los poetas, los enamorados y, más ampliamente, la humanidad toda.

2.2.2. *De la figura a la realidad*

2.2.2.1. Variedad

La antedicha ilustración especular —idéntica, pero invertida— del error de los poetas es, además, la mejor introducción o transición a la otra vertiente del mismo error humano, el de los reyes, los mercaderes y los jueces. Sufren éstos en el mundo, como ya he dicho, de la falacia consistente en juzgar que su ficción terrena es tan de recibo que les da licencia para actuar como si fuera realidad. Así, los reyes, «viéndose en la suma reverencia de sus vasallos y, con la grandeza, opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerlo»(97). (Los reyes, por cierto, epitomizan un error generalizado, ya que «se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos»(98)).

De los mercaderes bastan los ejemplos de aquél que «viendo la leña y fuego que se gasta [en el Infierno], ha querido hacer estanco de la lumbre», o el del que «quiso arrendar los tormentos pareciéndole que ganara con ellos mucho»(99). En ambos casos en el infierno actúan o se encuentran no con una realidad contraria a la del mundo, sino con su error mundano hecho realidad infernal. En ello coinciden con los poetas y los enamorados, pero como imágenes especulares o contrarias suyas: éstos reducían lo concreto a pura figuración mientras que aquéllos quieren convertir la figuración en concreción. Adolecen ambos de mentiras equivalentes aunque polarmente opuestas.

2.2.2.2. Universalidad

Tal como ocurría mediante la descripción del Infierno en la primera mitad, el demonio universaliza el error de los reyes,

mercaderes y jueces cuando ilustra sus propósitos con la alegoría de la Justicia. A la pregunta del Licenciado: «—¿También querrás decir que no hay justicia en la tierra?» contesta el diablo: «¡Y cómo que no hay justicia! ¿Pues no has sabido lo de Astrea, que es la Justicia, cuando huyendo de la Tierra se subió al Cielo? Pues por si no lo sabes, te lo quiero contar»(99), que es lo que efectivamente hace, para concluir repitiendo que «[La Justicia] subióse al cielo y apenas dejó acá pisadas»(100). Su existencia, cierta pero ideal, no es de este mundo, pero ello no impide a los hombres bautizar «con su nombre algunas varas... y acá sólo tiene nombre de justicia ellas y los que las traen»(100). Estos representantes de la Justicia se escudan en esa ficticia realidad para cometer sus desmanes, «porque hay muchos de éstos en quien la vara hurta más que el ladrón con ganzúa y llave falsa y escala»(100). Así es cómo los hombres —todos ellos ahora— vuelven falsamente concreta la necesaria, pero ausente, existencia de lo ideal en el mundo.

El apego a lo mundano, más que el deseo de ideal de los poetas y enamorados, es lo que motiva a estos otros individuos cuando reducen el ideal a estas bajezas. El común denominador de su distorsión o error es la codicia, que «ha hecho instrumento para hurtar todas [las] partes, sentidos y potencias que Dios dio [a los hombres], las unas para vivir y las otras para vivir bien»(100). Y así, en vez de convertir lo real en ideal, como hacían los otros, éstos convierten lo ideal en real, hurtando «la honra de la doncella con la voluntad, el enamorado, [...] con el entendimiento, el letrado, [...] con la memoria, el representante»(100), etcétera. Todos, en fin, trocando la función ideal y, por ello, ficticia, en instrumento de logros concretos y materiales; todos, pues, dando existencia literal a realidades ausentes de este mundo, no respetando su carácter de ficción irreductible.

2.2.2.3. Epítome

Prosigue el demonio su exposición, a instancias del narrador, con el examen de las mujeres, a quienes, como ya se sabe, siempre presentó Quevedo como epítome del apego a los bienes materiales. Encarnación pura de la codicia humana que caracteriza a los demás tipos de su serie, dice de ellas el narrador: «Espántome [...] de ver que entre los ladrones no has

metido a las mujeres, pues son de casa»(100). El demonio magnifica el tema, quevedescamente trillado, del continuo pedir y sonsacar femeninos, dándole una generalidad que abarca igualmente a reyes, mercaderes y jueces: el amor carnal como satisfacción de deseos materiales y concretos. Se trata de un eco irónico, el reverso, de la extremosa idealización de que ellas mismas son objeto por parte de los enamorados: antes destacaban entre éstos los amantes no correspondidos —pues la correspondencia misma les servía de escarmiento—, ahora entre las mujeres condenadas predominan las feas, porque, a diferencia de las hermosas, que «hallan tantos [pecados] que las satisfagan el apetito carnal» que se hartan y se arrepienten, aquéllas «como no hallan nadie, allá se van en ayunas y con la misma hambre rogando a los hombres»(101). Es perfecta la complementariedad del ayuno voluntario de los enamorados «hebenes» con el ayuno inverso e involuntario de las feas sin «partenaire». Pero unos y otras serían incapaces de un acuerdo mutuo porque lo que tratan es, precisamente, de ignorar la actitud ante la realidad que adopta el grupo opuesto: trascender la carnalidad de las feas es la tarea que se dan los enamorados, mientras que la trascendencia de este «idealismo en seco» es lo que desasosiega a las mujeres feas.

2.2.2.4. Ejemplo «a contrario»

El colofón de esta segunda serie es, como en la primera, negativo u opuesto: los pobres. Es pobre, dice el narrador, «el hombre [...] que no tiene nada de cuanto tiene el mundo»(102). Su oposición a (y, por ende, realce de) la característica común de los personajes precedentes queda expresamente señalada por el diablo: «Si lo que condena a los hombres es lo que tienen del mundo, y ésos no tienen nada, ¿cómo se condenan? Por acá los libros nos tienen en blanco»(102).

2.3. *El discurso en efecto*

La actitud equivocada de todos los personajes a que se refiere el diablo, revelada por su contraste con la «realidad» infernal, cubre los dos polos del único error posible: el literalista

metafórico y el literalista realista. Es la equivocación tanto de quienes no creen sino en las metáforas como de quienes no las consideran más que mentiras. En ambos casos el error lleva al Infierno o, más radicalmente, constituye, en su propia prolongación, el Infierno mismo. Con ello Mundo e Infierno quedan hermanados mediante el trazo de unión de la locura o endemoniamiento del hombre.

Las observaciones que cierran el discurso del diablo confirman la paradójica verdad de las consideraciones con que se abría. Antes, el diablo había defendido la reciprocidad que su naturaleza guardaba con la del hombre afirmando que la situación que presenciaban el narrador y el Licenciado era tanto una de endemoniamiento de un alguacil como una de enalguacilamiento de un demonio. Había pues señalado la interdependencia de la mentira (o ficción) y de la verdad o creencia de sentido común para alcanzar la verdad. Ahora, en cambio, es el Licenciado Calabrés quien se ve forzado a equiparar el discurso del diablo a un sermón moralizante cuyas ficciones oratorias desengañan a sus oyentes del engaño de las apariencias.

En ambas series, la verdad de los distintos tipos de individuos a los que se pasa revista se revela mediante la yuxtaposición de su mentira —su realidad mundana— a la mentira inversa del infierno, ésa que consistía en la simple literalización de aquella mentira mundana. El demonio no era más que un momento ontológico del hombre —principio o fin del mismo, pero siempre lo contrario de su versión tradicional—, y el infierno no resulta ser más que un momento ontológico del mundo: lo contrario también de su versión acostumbrada y de sentido común.

3. **Recepción humana**

La transición de la llamada realidad a la llamada ficción se logra en y mediante el lenguaje, único instrumento capaz de conseguir la síntesis de la oposición/identidad de los términos sin desvirtuar ninguno de los dos; es decir, único medio de relacionar significativamente el mundo ficticio del texto con el mundo concreto de su contexto. ¿Cómo logra esta síntesis el lector de carne y hueso? El texto mismo contesta a la pregunta al señalar la analogía entre la relación del diablo con sus interlocutores, el Licenciado y el narrador, y nuestra relación

con el Discurso de Quevedo. Aquéllos actúan, en efecto, como intérpretes o escuchas del espíritu en la misma medida y posición en que nosotros lo somos de Quevedo —cuyo espíritu nos habla también mediante la enajenada ficción de un narrador textualizado—. Ellos son, pues, nuestros modelos de lectura, o recepción, de estas palabras.

Se advierte inmediatamente que estos dos personajes adoptan actitudes contradictorias ante las palabras del demonio. El Licenciado quiere hacerle callar —cerrar el libro, se podría decir—, mientras que el narrador intenta que siga hablando —seguir leyendo—. Uno se opone a todas sus afirmaciones e implicaciones, mientras que el otro «gusta de sus sutilezas».

3.1. *El Licenciado Calabrés*

Ya ante las primeras palabras del demonio sobre el carácter diabólico del alguacil, el Licenciado Calabrés reacciona negativamente: «Enojóse Calabrés, revolvió sus conjuros, quísole enmudecer»(92). El demonio le contesta con una fantasiosa etimología de la palabra «alguacil», cuyo propósito es acusar a los de esta profesión de ser tan heréticos como los mahometanos mismos. Enfurece ello más aún al Licenciado y le lleva a manifestar por primera vez sus temores: «Eso es muy insolente cosa oírlo —dijo furioso mi Licenciado—; y si le damos licencia a este enredador, dirá otras mil bellaquerías y mucho mal de la justicia»(92). Para el clérigo, las maliciosas ingeniosidades del espíritu no son más que enredos e insultos que atentan contra la integridad de la Justicia. Al fingir no entender o, cuando menos, aceptar, las insinuaciones del diablo acerca de la identidad de lo humano y de lo demoníaco, el Licenciado le achaca una animadversión contra los hombres que, según él, descalifica sus propósitos como simples mentiras interesadas. Mas el demonio le rearguye que no es tal la intención de sus palabras e insiste en la conexión entre diablura y alguacilidad (vale decir, humanidad): «No lo hago por eso —replicó el diablo—, sino porque ése es tu enemigo, que es de tu oficio»(92).

El Licenciado se refugia entonces en una consideración con visos caritativos: «Yo te echaré hoy fuera —dijo Calabrés—, de lástima de ese hombre que aporreas por momentos y maltratas»(92), que, de nuevo, insiste implícitamente en la insalvable

distancia que separa al hombre del demonio. La contestación de éste es más inquietante todavía y más clara que las anteriores:

> Pídeme albricias —respondió el diablo—, si me sacas hoy. Y advierte que estos golpes que le doy y lo que le aporreo, no es sino que yo y su alma reñimos acá sobre quién ha de estar en mejor lugar, y andamos a más diablo es él(92-3).

Esta insoslayable dialéctica espanta tanto al Licenciado que el demonio no puede dejar de regocijarse, acabando sus concluyentes razones «con una gran risada», y subrayando la burla al advertir que, si fuera posible separar ambas existencias, él sería el primero en agradecerlo: «Pídeme albricias [...] si me sacas hoy»(92).

Ante estas aplastantes razones, al clérigo no le cabe ya enfurecerse: acorralado en sus argumentos, se siente descubierto y no encuentra más solución que la decisiva de hacer callar al demonio en vez de continuar arguyéndole: «Corrióse mi bueno de conjurador, y determinóse a enmudecerle»(93). Mas no ocurrirá ello todavía. El Licenciado Calabrés se aviene a deponer un rato más su actitud de intransigente literalismo y continuar dando beligerancia al peligroso espíritu. (Aunque, adviértase, sólo se aviene a no poner por efecto sus conjuros a causa del secreto de confesión, es decir, a causa de la falta de publicidad de las palabras demoníacas.)

Prosigue, pues, el diablo apurando la paciencia, o la fortaleza dialéctica, del conjurador hasta hacerle tocar de nuevo la tecla de la sorpresa ofendida cuando oye criticar a los jueces: «—¿También querrás decir que no hay justicia en la tierra, rebelde a Dios, y sujeta a sus ministros?»(99) Pero ha de llegar el momento en que se agote la benevolencia que llevó al clérigo a permitir la tregua dialéctica. Ocurre esto cuando las razones del diablo, de puro convincentes, hacen exclamar al Licenciado: «Cuando el diablo predica, el mundo se acaba. ¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira [...], dices cosas que bastan a convertir una piedra?»(102) Esto es, se agotan su benevolencia e imparcialidad paciente cuando la situación se vuelve verdaderamente peligrosa. La pregunta, en efecto, refleja el momento en que las creencias tradicionales acerca de la jerarquía entre la verdad y la mentira, la realidad y la ficción, alcanzan su límite

de resistencia, empiezan a ser dudosas. Una vez iniciada, la duda está a punto de arrastrar al Licenciado hacia una inversión, temida, pero inminente, en la que lo verdadero resulte no suplantado por lo ficticio sino, más radicalmente, dialécticamente dependiente de lo ficticio. De ello se seguiría, claro está, la arbitrariedad y la contingencia de considerar válida cualquier creencia —posibilidad cuyas devastadoras consecuencias asustan al Licenciado.

La duda del clérigo se resuelve catastróficamente cuando, sacando las consecuencias de la posición que ha venido defendiendo, el espíritu pone en tela de juicio la noción misma de santidad. Calabrés no está dispuesto a aceptar estas consecuencias. No sabe tampoco contestarlas. Decide, pues, no escuchar más peligrosas verdades:

> «Mientes —dijo Calabrés—; que muchos santos y santas hay hoy. Y ahora veo que en todo cuanto has dicho, has mentido; y en pena, saldrás hoy de este hombre». Usó de sus exorcismos y, sin poder yo con él, le apremió a que callase(103).

De toda la intervención del Licenciado se desprende el rasgo, una y otra vez repetido, de una intransigencia literalista que defiende la validez de los valores recibidos y se niega a dudar: el momento de verdadera duda es, en efecto, el que le decide a poner fin al discurso. No se diferencia en ello gran cosa de la actitud de los personajes de las dos series antedichas. En una o en otra dirección todos insistían en afirmar una verdad unitaria y monolítica de la realidad: transformando lo real en ficticio o, al revés, lo ficticio en realidad, ninguno los relacionaba como mutuamente implicados e interdependientes. (La postura del Licenciado se inclina más, sin embargo, a la de los reyes, mercaderes, etcétera, y de ahí, sin duda, que sea sólo al hablar de éstos el diablo cuando el clérigo se siente obligado a interpelarle).

Pero el Licenciado Calabrés tiene un rasgo adicional, no señalado en los personajes, la hipocresía, que le relaciona directamente con cierto tipo de lector: el lector que rechaza las sutilezas del Discurso como simples mentiras ingeniosas para refugiarse en el sentido común o tradicional, haciéndolo no por ignorancia, ni por cortedad de ingenio, ni siquiera por la fuerza de ciertas inclinaciones pasionales, es decir, sincera o incons-

cientemente, sino con plenas consciencia y voluntad de evitar unas verdades peligrosas; es decir, hipócritamente.

Al comienzo del Discurso, Quevedo nos había hecho uno de sus inolvidables retratos grotescos de este Licenciado, concluyendo:

> ¿Qué me canso? Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por defuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro, pudrición y gusanos. Fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia, era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz(90).

Estas palabras en un principio sorprendían como fuera de lugar y aparentemente incongruentes con lo que prometía ser el Discurso. Adquieren toda su pertinencia caracterizadora, sin embargo, cuando el Licenciado, descubierto en su entraña, afirma: «Ahora veo que en todo cuanto has dicho, has mentido»(103) y, usando sus exorcismos, pone fin a la, para él, insoportable exposición.

3.2. *El narrador y el lector*

No llega a hacerlo tan a tiempo, sin embargo, que sea capaz de evitar el mal que temía de las razones del demonio. Ahí está, en efecto, su otro interlocutor para preservar lo que éstas tienen de válido. La actitud del narrador contrasta con la del clérigo punto por punto. Así lo da a entender expresamente el final del Discurso cuando, con palabras dirigidas al corresponsal de carne y hueso, el conde de Lemos, contesta, se pudiera decir, a la paradoja que desasosiega al Licenciado —«¿Pués cómo, siendo tú padre de la mentira, [...] dices cosas que bastan a convertir una piedra?»(102)— con la siguiente advertencia, ya citada:

> Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquéllos que nos aborrecen(103).

Esta «respuesta», que acepta como estado natural de cosas esa aparente contradicción, más que contestación a la pregunta del clérigo, es su contestataria. En la aceptación de un interlocutor y el rechazo de otro está toda la problemática que plantea este Discurso, así como su solución: lo que para el clérigo es una disyuntiva irreconciliable, para el narrador resulta ser, en cambio, una conjunción o consecuencia: si el demonio es capaz de decir cosas que bastan a convertir a una piedra es, precisamente, porque *es* el padre de la mentira —pues es la mentira, este tipo de mentira, al menos, podría haber añadido paradójicamente el narrador, lo que os hará libres.

En vez de oponer ficción a realidad, lo literalmente cierto a lo literalmente falso o figurado, como hipócritamente prefiere hacer el clérigo y como ignorantemente hacían los personajes de que hablaba el demonio (ellos no han tenido ocasión, en efecto, de beneficiarse de sus palabras), el narrador acepta la implicación dialéctica de ambas.

Así lo da a entender en todas sus actuaciones como interlocutor del demonio. Por ejemplo, al lamentarse, cuando el clérigo hace enmudecer al espíritu, de «que si un diablo por sí es malo, mudo es por que diablo»(103); entiéndase, por mala, dañina o desconsoladora que sea la verdad dicha por el diablo, mucho peor es no querer conocerla, ignorarla hipócritamente, como hace el Licenciado, para así engañar doblemente al Mundo. A diferencia del embaucador Licenciado Calabrés, que actúa como si la existencia del demonio en el alguacil no ofreciera duda alguna —y, por lo mismo, no ofreciera tampoco duda alguna su carácter mentiroso—, para el narrador lo único cierto es la interdependencia del Demonio y del Hombre.

El narrador también demuestra entender la pertinencia real de las palabras del demonio cuando personaliza sus preguntas inquiriendo sobre aquellos tipos más directamente relacionados consigo mismo, los poetas y los enamorados. En vista de ello es difícil no entender el alcance personalizante de sus observaciones sobre los gobernantes y autoridades civiles para el conde de Lemos, exhortándole a que no siga el hipócrita ejemplo del Licenciado. Recuérdese, en efecto, que el conde de Lemos no es sólo el personaje a quien está dedicado el Discurso, sino el hombre de carne y hueso a quien fue dirigido. No se trata, simplemente, de una atrevida desfachatez de Quevedo, sino, más bien, de una indirecta, pero insoslayable, indicación a este

lector particular acerca de cómo puede leer con provecho unas verdades que le atañen. Los paralelismos iniciados con esta interpelación alcanzan, en última instancia, a cualquier otro lector, cuya posición ante el Discurso ha de ser análoga tanto a la que el narrador recomienda al conde como a la que él mismo mantiene ante las palabras del espíritu enalguacilado.

La actitud del narrador es, en realidad, la actitud de ese lector que acepta el enunciado ficticio como tal sin dejar por ello de darse cuenta de su pertinencia respecto de la realidad. Se trata, fundamentalmente, como he señalado antes, de la actitud obligada ante un enunciado irónico; es decir, un enunciado coherente y comprensible que, sin embargo, no es directamente aplicable a la realidad a la que refiere, al contexto que hace visible. Este enunciado irónico no viene a decir, en realidad, lo contrario de lo que dice: viene a insinuar —porque sólo cabe insinuarlo, decirlo indirectamente— no la realidad a la que refiere, sino el sentido de esa realidad.

El texto señala instrumentalmente la ausencia de su referente, su inadecuación a él, no para describirlo ni para reproducirlo ni para suplantarlo, por muy imaginariamente que sea, sino para hacerlo significante: al mundo real, sin sentido y mudo, corresponde un texto, irreal y hablador, de cuya conjunción surge el sentido de ambos. Sustitúyanse mundo por personajes y texto por espíritu demoníaco, y se verá lo ajustadamente que este Discurso se atiene a y describe el proceso.

El Discurso tiene, pues, un doble carácter de comentario sobre la realidad y de modelo de lectura de ese comentario. Ello le da valor de piedra de toque para los demás textos de la colección en la medida en que las premisas epistemológicas de aquéllos se repiten aquí contradictoria o irónicamente: la perspectiva infernal —ficción del texto del mundo— que adoptan los Sueños resulta así puesta en tela de juicio en este Discurso. A esta reflexión o reflejo contestará el otro Discurso de la serie, el de *El mundo por de dentro*, poniendo en entredicho la otra perspectiva de los Sueños, la onírica. Y es de advertir la posición equidistante de ambos Discursos en la colección: en segundo lugar, *El alguacil endemoniado*; en cuarto lugar, *El mundo por de dentro*; esto es, precedidos y seguidos, ellos que no son Sueños, de Sueños propiamente dichos. Con la salvedad, quizás, de que el Sueño central más que sueño es una revelación divina y providencial que sintetiza la dialéctica de primero

contra segundo y cuarto contra quinto, sin abandonar ninguno de los términos en juego: ambas parejas, inicial —primer Sueño y primer Discurso— y final —segundo Discurso y segundo Sueño—, además de sus contrastes internos, contrastan con esa visión central de la que no hacen sino invertir la sustancia —lo mismo que esta visión es, naturalmente, la sustancia ironizada de aquéllos.

En todas estas correspondencias negativas y acerca de todas las posibles tomas de posición a que den lugar, la última palabra es, en todo caso, la del lector. Bien que esa palabra no sea nunca exactamente suya sólo, sino la que le obliga a pronunciar la dialéctica del sentido (lingüístico) de la realidad[4].

Capítulo IV

La diferencia alegórica

El vacío de *El mundo por de dentro*

> Pour juger des apparences que nous recevons des sujets, il nous faudrait un instrument judicatoire; pour vérifier cet instrument, il nous y faut de la démonstration; pour vérifier la démonstration, un instrument: nous voilà au rouet. Puisque les sens ne peuvent arrêter notre dispute, étant pleins eux-mêmes d'incertitude, il faut que ce soit la raison: nous voilà à reculons jusques à l'infini.
>
> Montaigne, "Apologie de Raimond Sebond"

1. Preliminares escépticos

Al dar a la estampa en 1631 sus *Juguetes de la niñez,* Quevedo remató el inconcluso Discurso de *El mundo por de dentro* con cinco páginas que refrendan este presupuesto inaugural anunciado en su prólogo:

> Es cosa averiguada, así lo siente Metrodoro Chío y otros muchos, que no se sabe nada y que todos son ignorantes. Y aun esto no se sabe de cierto: que, a saberse, ya se supiera algo; sospéchase. Dícelo así el doctísimo Francisco Sánchez, médico y filósofo, en su libro cuyo título es *Nihil Scitur.* No se sabe nada[1].

La adición, en efecto, riza el rizo de esa espiral escéptica inicial con la siguiente despedida de Quevedo:

> Con esto el viejo me dijo:
> —Forzoso es que descanses. Que el choque de tantas admiraciones y de tantos desengaños fatigan el seso, y temo se te desconcierte la imaginación. Reposa un poco para que lo que resta te enseñe y no te atormente.
> Yo, tal estaba, di conmigo en el sueño y en el suelo, obediente y cansado(184).

Si se recuerda que los demás textos de la colección comienzan con, y narran, el sueño y acaban en la vigilia, es casi inevitable sospechar que la mención del sueño en este Discurso sea algo más que un detalle circunstancial adecuado al cansancio del narrador. Ahora, al revés, el sueño es el término de una fantástica vigilia imaginativa: el narrador se duerme para descansar de una verdad que no ha resultado ser otra cosa que la insoluble mentira del mundo. Volver al sueño parece ser en este caso volver a una zona libre de ficciones, a lo real, aun cuando estamos acostumbrados a tener al sueño por reino de lo irreal.

Es difícil no advertir, entonces, el carácter de contrapartida antifónica de este Discurso de *El mundo por de dentro* respecto de los presupuestos de los textos de la colección propiamente titulados Sueños; antífona o complemente dialéctico que reduce a simple ficción la realidad de esa vigilia a partir de la cual se aceptaban los contenidos oníricos de aquéllos. Es difícil no advertirlo, sobre todo, como dije en el capítulo anterior, si se tiene en cuenta que el Discurso espacialmente simétrico de éste, el de *El alguacil endemoniado*, número dos de la colección, lleva a cabo en distinta clave una pareja inversión epistemológica del valor recíproco de la locura/diablura y la cordura/humanidad.

El procedimiento adoptado por la dialéctica de la ficción y la realidad en este Discurso se condensa ya en su título: basta la promesa de revelación del Mundo «por de dentro» para instaurar una perspectiva desacostumbrada sobre él que reduce a mera aparencialidad el valor de las verdades recibidas: el mundo sólo puede tener esa otra dimensión, esa interioridad oculta, en la medida en que aceptemos que lo que de él nos ofrecen los sentidos y el sentido común no es más que un exterior

engañoso; es decir, en la medida en que dudemos de su realidad. Pero la realidad del mundo por de dentro no consistirá más que en la falsedad del mundo por de fuera: no sustituye una realidad interna a una ficción externa, sino que la afirma como tal ficción.

La negatividad de esta duda radical no es óbice sino justificación para emprender la exploración de la «realidad» del mundo. En efecto,

> En el mundo hay algunos que no saben nada y estudian para saber, y éstos tienen buenos deseos y vano ejercicio [...] Otros hay que no saben nada y no estudian, porque piensan que lo saben todo [...] Otros hay que no saben nada, y dicen que no saben nada, y a éstos se les había de castigar la hipocresía con creerles la confesión. Otros hay, y en éstos, que son los peores, entro yo, que no saben nada ni quieren saber nada ni creen que se sepa nada, y dicen de todos que no saben nada y todos dicen de ellos lo mismo y nadie miente. Y como gente que en cosas de letras y ciencias no tiene qué perder tampoco, se atreven a imprimir y sacar a luz todo cuanto sueñan [...] Yo, pues, como uno de éstos, y no de los peores ignorantes, ... ahora salgo sin ton y sin son (pero no importa, que esto no es bailar) con *El mundo por de dentro*(162).

A pesar de que en estas condiciones de ignorancia todas las opiniones del Discurso quedan invalidadas de antemano como ficticias, el escritor puede concluir:

> hay debajo de cuerda en todos los sentidos y potencias y en todas partes y en todos oficios. Y yo lo veo por mí, que ahora escribo este discurso, diciendo que es para entretener, y por debajo de la cuerda doy un jabón muy bueno a los que prometí halagos muy sazonados(183-4).

Tal parece, entonces, que la ficción puede revelar si no la Verdad con mayúscula, sí al menos esa otra verdad negativa consistente en reconocer la falsedad de las verdades recibidas. Según el Discurso, este desengaño de los engaños del mundo, sólo puede conseguirse desde una perspectiva ficticia que contradiga la supuesta realidad. Al adoptarla una y otra vez vacía al Mundo de realidad verdadera o, si se quiere, lo reduce a la realidad de lo simplemente ficticio.

2. **Las ficciones del discurso y las ficciones del mundo**

El cuerpo del Discurso propiamente dicho se ajusta a tres movimientos o fases claramente diferenciados: 1) una primera parte que va desde las palabras iniciales «Es nuestro deseo siempre peregrino» hasta donde dice «llegamos a la calle mayor»; 2) una segunda, desde aquel punto hasta donde acababa el texto de la edición príncepes con las palabras «y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento»; 3) una tercera que es todo el añadido de la edición de *Juguetes de la niñez*, dedicado a la revelación del mundo «bajo cuerda».

En un sentido, estas tres partes corresponden respectivamente a una introducción, un cuerpo y una conclusión. En otro, son variaciones sobre un mismo tema, porque cada una de ellas repite, en distinta clave, el mismo procedimiento revelador del engaño de las apariencias. La combinación de la repetición con la sucesión permite discriminar cada vez más específicamente en qué consiste la naturaleza esencial del mundo.

2.1. *El oscuro objeto del deseo*

La introducción o primer tratamiento del tema adopta de entrada varias ficciones fundamentales. La primera de ellas, base para el juego de las demás, consiste en reducir toda actividad humana a un deseo alimentado siempre por «la ignorancia de las cosas» y no por su conocimiento, pues «si las conociera cuando codicioso y desalentado las busca, así las aborreciera, como cuando, arrepentido, las desprecia»(163). Quiere ello decir que para arrestar este deseo no valen admoniciones directamente contrarias ni esfuerzos de la voluntad. Unicamente cabe neutralizarlo indirectamente al modificar su estímulo, esto es, al convertir lo deseable en indeseable. De otro modo, «en lugar de desear salida al laberinto, el deseo procurará alargar el engaño sin ni siquiera «dejar sentido al cansancio»(163-4).

Como, por definición, el deseo o apetito insatisfecho ha de perseverar en el engaño, desengañarle no será tanto satisfacerlo como hacerle equivocarse de objeto, engañarle una segunda vez, trocándole su objeto de bello que le parecía (engañosamente) en (también engañosamente) aborrecible; sustituyendo, pues, la

apariencia de beldad por otra, igualmente falsa, de maldad. La energía adquisitiva del deseo, aunque intacta, es así desviada hacia un ficticio vacío en donde, por falta de objeto amable, se amortiguará hasta desaparecer[2].

Para llevar a cabo este desengaño, es decir, este engaño del engaño, la antedicha ficción principal se combina con otras ficciones adicionales. La primera de ellas es la conocida analogía estoica del mundo con una gran población cuyas calles corresponden a los más señalados vicios humanos. Por éstas, siendo infinitas, discurría el narrador «de tal manera confuso, que la admiración aún no dejaba sentido para el cansancio»(164).

Hubiera bastado con esta analogía para conseguir el desengaño perseguido identificando acertadamente en cada caso a quienes por ellas se pasearan, por muy encubiertos y engañosos que fueran: por el simple hecho de encontrarse en una u otra calle todo individuo quedaría descubierto como vicioso. Este expeditivo desengaño, sin embargo, impediría resaltar el carácter común de los vicios particulares, su engañosidad, que es la que les permite pasar inadvertidos.

Esto es lo que consigue una segunda ficción suplementaria, la introducción en escena de un alegórico personaje, el Desengaño, en figura de «viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado. No por eso ridículo: antes severo y digno de respeto»(164).

Su interlocutor será el narrador mismo, en tanto que individuo engañado cuyo error consiste en creer que el Mundo carece de un «por de dentro». Para que sean posibles los ejemplos concretos de la oculta interioridad del Mundo, es necesario que este narrador acepte su propia condición de ignorancia, es decir, la duplicidad del Mundo. El argumento que con este propósito esgrime el anciano Desengaño es el trillado «memento mortis», rematado con la también obligada coletilla: «Cuerdo es sólo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir»(164). Su éxito queda rápidamente confirmado: le contesta el joven, «Eficaces palabras tienes, buen viejo. Traído me has el alma a mí, que me llevaban embelesada vanos deseos»(165).

El resto de esta primera parte del Discurso, fiel a su doble carácter de introducción y de primer tratamiento del tema, inicia entonces una serie de ejemplos de (desengaño de la)

hipocresía, que marcan, en tres tiempos, el paso de lo concreto y particular a lo abstracto y general: i) media docena de hipócritas: sastre que aparenta ser hidalgo, hidalgo que aparenta ser caballero, caballero con ínfulas de señoría, etc.; ii) examen de la hipocresía inherente en el nombre de las cosas; y iii) fundamento hipócrita de todos los pecados —que es el paradójico corolario de la afirmación antedicha, según la cual el vicio forzosamente ha de tentar con apariencias de virtud puesto que el deseo sólo apetece lo amable.

Esta progresión en tres tiempos marca una desvoluntarización del engaño, que va desde el deseo individual de aparentar lo que no se es hasta el impersonal carácter engañoso con que el pecado tienta al individuo, pasando de uno a otro polo sin solución de continuidad gracias a la hipocresía del nombre de las cosas, es decir, del carácter del signo lingüístico como presencia ficticia de lo ausente.

La tarea del Desengaño en esta primera parte se limita a la demostración de esta doble cara de toda realidad. Con ella prepara el terreno para la inminente revista en la Calle Mayor del mundo, la de la Hipocresía, «calle que empieza con el mundo y se acabará con él y no hay nadie casi que no tenga si no es una casa, un cuarto o un aposento en ella»(165). La ficción antedicha del mundo como gran población se transforma así en otra que resume lo que aquélla tenía de más básico: no los vicios con sus calles particulares, sino el fondo común de todos ellos, la hipocresía.

2.2. *La Calle Mayor del mundo*

«En esto llegamos a la calle mayor. Vi todo el concurso que el viejo me había prometido. Tomamos puesto conveniente para registrar lo que pasaba»(168), anuncia el narrador. Son cinco los casos registrados: el entierro de una mujer, el velatorio de un difunto por la viuda y sus amigas, un alguacil con su entrañable acompañamiento de escribano y corchetes, un rico rodeado de sirvientes, aduladores y acreedores, y una hermosa con su corte de enamorados. O, cambiando la clave, respectivamente, un ejemplo de fidelidad amorosa masculina, otro de desvalimiento de la viudez femenina, otro de heroísmo y

diligencia de la Justicia, otro de riqueza y poder masculinos, y otro de belleza y poder femeninos.

Los casos individuales se desarrollan según un mismo esquema tripartita: A) presentación de la escena y los personajes; B) reacción ingenua del joven observador; y C) desengaño a cargo del anciano cicerone.

2.2.1. La doble cara de la realidad

La presentación a cargo del narrador —a quien ya ha desengañado el anciano— se sitúa en una perspectiva temporal posterior a la de su actuación como interlocutor del Desengaño. En consecuencia, sus descripciones, ahora, no pueden ser ni tan evidentemente desengañadas que no justifiquen el desengaño por parte del anciano, ni tan perfectamente engañosas que no reflejen su pasado error. Han de permitir, por tanto, una doble lectura, engañosa y simultáneamente desengañada, en que consiste la dinámica misma de esta parte de Discurso. Para ello destacan en todos los casos el carácter semiótico de la conducta y la apariencia humanas como signo de una realidad distinta a la suya.

El acompañamiento del entierro, aunque dotado de todos los aditamentos capaces de significar los últimos respetos debidos al difunto, se limita a la apariencia que exige el rito o el código social. Lo excesivo de la indumentaria luctuosa del viudo, por ejemplo, subraya cuán apropiadamente «sufre», pero no la medida en que ello sea expresión de un dolor personal. Igualmente ocurre con todos los extremos de dolor de la viuda, en los que resalta su carácter «hechizo» o de encargo. Eso mismo insinúan la neutralidad divertida con que el narrador describe el espectáculo del alguacil y el escribano y el apuro del ladrón; la insistencia, en el caso del rico, en unas muestras de grandeza y dignidad, que parecen ser toda su preocupación y hasta todo su ser: el espectáculo, en efecto, más que a un hombre parece corresponder a una máquina de signos.

> «iba tan hinchado [...] pretendiendo parecer tan grave [...] iba muy derecho, preciándose de espetado [...] tan olvidado de sus coyunturas que no sabía por dónde volverse a hacer una cortesía ni levantar el brazo al quitarse el sombrero, el cual parecía miembro, según estaba fijo y firme»(176-7).

Pero la más claramente insistente en ese carácter semiótico es la descripción de la hermosa, que indica expresamente la utilización que la mujer hace de la belleza como señuelo:

> Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo. Ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado, descubría un tarazón de mejilla»(178).

Ante este espectáculo de signos capaces de dos lecturas, una ignorante o ingenua y otra sabia y desengañada, los interlocutores reaccionan de manera contradictoria, pero complementaria: el joven lee en ellos el aspecto virtuoso, es decir, identifica literalmente lo visto con lo significado; el anciano no lee en ellos más que su carácter artificioso como tales signos, su valor como significantes.

2.2.2. El joven: La realidad como significado

Las observaciones del joven tienen todas en común el ser reacciones que confirman el aspecto virtuoso o deseable de lo que ve, es decir, su significado literal. La tristeza del viudo, confiesa, le deja «lastimado de este espectáculo»(169), pues acepta como verdadera la apariencia de fe amorosa del marido y de sentimiento por parte de los amigos. El espectáculo de la viuda, a su vez, le hace enternecerse y pedir licencia para «llorar semejante desventura y juntar [sus] lágrimas a las de estas mujeres»(171). Al recordar el «mucho cuidado [que] tuvo Dios con ellas en el Testamento Viejo y en el Nuevo»(172), considera incluso virtuoso el desvalimiento de la viuda y, por tanto, justificada su propia conmiseración: «¡Qué lástima tan bien empleada», dice, «es la que se tiene a una viuda!»(172). Ese mismo tipo de reacción es el que tiene ante el aparente heroísmo y diligencia del alguacil:

> «¿Con qué podrá premiar una república el celo de este alguacil, pues, porque yo y el otro tengamos nuestras vidas, honras y haciendas, ha aventurado su persona? Este merece mucho con Dios y con el mundo»(175).

En los dos casos siguientes, el joven observador no reacciona, en cambio, ante la aparente virtud espiritual o cívica de los individuos, sino ante otro tipo de atractivo: la magnificencia de un hombre rico, por un lado, y la hermosura de una mujer, por otro. Ante la grandeza del rico, exclama:

> —Para ti se hizo el mundo, ... que tan descuidado vives y con tanto descanso y grandeza. ¡Qué bien empleada hacienda! ¡Qué lucida! ¡Y cómo representa bien quién es este caballero!(177)

Y ante la hermosura —sin duda a modo de contrapartida femenina de la fuerza que la debilidad de la viuda hace al espíritu masculino— exclama: «Quien no ama con todos sus cinco sentidos a una mujer hermosa, no estima a la naturaleza su mayor cuidado y su mayor obra»(178). Al cabo de un repaso de los atractivos de su belleza, concluye que «todos son causa de perdición, y juntamente disculpa del que se pierde con ella»(178-9).

Si se tiene en cuenta que en la introducción el joven ha quedado caracterizado como encarnación de ese deseo humano «siempre peregrino en las cosas de esta vida [que,] con vana solicitud, anda de unas en otras, sin saber hallar patria ni descanso»(163), se advierte que sus exclamaciones más que caracterizarle como individuo concreto, tienen un valor paradigmático de la «fuerza grande que tiene [el mundo, en general], pues promete y persuade tanta hermosura»(163). Sus reacciones confirman la anterior advertencia del Desengaño: «Claro está que cada vez que un pecado [...] se hace, que la voluntad lo consiente y le quiere, y, según su natural, no pudo apetecerle sino debajo de razón de algún bien»(167-8). Como el objeto de estas escenas es la capacidad engañosa del mundo no tanto por la fuerza con que estimula al apetito como por la fuerza con que inhibe el funcionamiento de la razón, las reacciones del joven destacan no la naturaleza concupiscente del individuo sino su incapacidad crítica.

2.2.3. El anciano: La realidad como significante

La labor del Desengaño no consistirá, pues, en juzgar de la bondad o maldad de las reacciones de su interlocutor en el

terreno moral, sino en mostrar la impertinencia de su opinión. Para ello le basta con indicar que ese aspecto virtuoso exterior tiene una función encubridora. Es esa hipocresía general del mundo, y no sus vicios particulares, lo que interesa al Desengaño, porque según él,

> todos los pecadores tienen menos atrevimiento que el hipócrita, pues ellos pecan contra Dios; pero no con Dios ni en Dios. Mas el hipócrita peca contra Dios y con Dios, pues le toma por instrumento para pecar(168).

La hipocresía resulta ser no sólo el mejor instrumento de los pecados sino el origen de todos ellos, de modo que «en no ser hipócritas está el no ser en ninguna manera malos, porque el hipócrita es malo de todas maneras»(168).

Las cinco escenas antedichas presentan una agravación de la hipocresía según una argumentación progresiva análoga a la que pautaba las palabras del Desengaño en la primera parte del Discurso.

En el caso del entierro, la tristeza de los amigos y del viudo es quizás real y verdadera, pero no se debe a la fe y al amor por la difunta, sino a consideraciones menos virtuosas. Un paso más y lo que el Desengaño pone de manifiesto con la viuda y sus acompañantes no es esa distinta motivación, sino la voluntad engañosa de las mujeres:

> con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca. ¿Quiéreslas consolar? Pues déjalas solas y bailarán en no habiendo con quien cumplir»(173).

La hipocresía es quizás más difícil de advertir como blanco de la ira del anciano en el caso del alguacil y el escribano. Es verdad que dice de ellos

> Sábete que ese alguacil no sigue a este ladrón ni procura alcanzarle por el particular y universal provecho de nadie; sino que, como ve que aquí le mira todo el mundo, córrese de que haya quien en materia de hurtar le eche el pie delante, y por eso aguija por alcanzarle(175).

Como en otras ocasiones, Quevedo no puede evitar la agudeza de calificar al alguacil de ladrón espoleado por el prurito de competir con sus compinches —lo cual vendría a ser una repetición temática de lo dicho respecto del viudo: que sus motivos reales son distintos de los aparentes—, pero, a continuación, despersonaliza el vicio individual del personaje:

> No es culpable el alguacil porque [...] prendió [al ladrón] siendo su amigo, si era delincuente. Que no hace mal el que come de su hacienda; antes bien y justamente. Y todo delincuente y malo, sea quien fuere, es hacienda del alguacil y le es lícito comer de ella»(175).

Más hipócrita que el alguacil resulta, entonces, la actitud de quienes no quieren advertir que se trata de un «oficio que tiene situados sus gajes donde los tiene situados Bercebú»(175). Esta hipocresía consistente en ver como virtud lo que, bien mirado, no es más que una competición entre malhechores es institucional y social. Al oficio y a la sociedad, más que al individuo, van dirigidas, pues, las acusaciones del Desengaño cuando dice: «de sí el oficio es con los buenos como la mar con los muertos, que no los consiente y dentro de tres días los echa a la orilla»(176).

El ejemplo del rico supone otro paso más en este progresivo desplazamiento que va desde la hipocresía en cierto modo inconsciente del viudo, a la consciente de la viuda, a la más impersonal de la opinión pública que merece toda una profesión. Ahora el engaño engaña incluso al engañador: la magnífica apariencia del caballero le resulta a él mismo una pesadumbre mayor que la pobreza, pues «más trabajo le cuesta la fábrica de sus embustes para comer, que si lo ganara cavando»(177). Tan completa es la inversión que se truecan los papeles y es el rico, o hipócrita de grandeza, quien resulta su mayor víctima, como insinúa su relación con el bufón: «[Se] diferencian muy poco, porque el uno es juglar del otro. De esta suerte, el rico se ríe con el bufón, y el bufón se ríe del rico».

La última instancia hipócrita, la de la mujer hermosa, es la más sutil y la más pura de todas: sutil, porque no encubre pecado alguno, sino que es la belleza misma la que resulta pecaminosa; pura, porque no es instrumento para otro fin que sí misma. Se trata de una máscara o signo independiente de

intención individual alguna; pero, por ello mismo, se trata de la más poderosa y más peligrosa de las hipocresías. Recuérdense los extremos que había hecho ante ella el joven interlocutor:

> De todas las cosas del mundo aparta y olvida [el] amor correspondido [de una mujer hermosa], teniéndolo todo en poco y tratándolo con desprecio»(178).

El paralelo de las observaciones del Desengaño sobre la belleza con las que había hecho antes sobre el pecado es evidente: esta paradójica hipocresía de la belleza no es más que la otra cara de la hipócrita belleza del pecado.

2.3. *El mundo bajo cuerda*

La tercera parte del Discurso se basa en una última ficción adicional: una cuerda tendida de una a otra parte del mundo bajo la que se acogen los individuos. Estos, actuando, en consecuencia, «bajo cuerda», hacen automáticamente visible lo que ocultan sus virtuosas apariencias. La ficción tiene la misma función reveladora que las palabras del Desengaño. Se trata, pues, de una «reprise» de lo ya tratado anteriormente en el Discurso. Pero no se limita a recapitularlo. Sirve, también, para especificar el procedimiento revelador común a las otras dos partes.

En primer lugar, la cuerda es capaz de revelar cierta realidad justamente porque es un instrumento de ocultación: actuar bajo cuerda es, figuradamente, actuar ocultamente. En segundo lugar, esa cuerda no simboliza a persona, objeto o capacidad humana algunos. No simboliza nada. Es, literalmente, un simple modismo lingüístico que, a despecho del usuario, invierte el sentido de la intención con que se utiliza. La novedad de la labor desengañante de esta tercera parte consiste en que su fundamento material no es ya un hombre, incluso alegórico, como el anciano Desengaño, a cuya razón pudiera atribuirse la capacidad desengañante, sino que es el lenguaje mismo el que logra la revelación. La semejanza funcional de la cuerda con la tarea del Desengaño ayuda a calificar a éste, retrospectivamente, como simple portavoz a través del cual el lenguaje es capaz de llevar a cabo su propia labor desengañante.

Visto desde otra perspectiva: lo que en la primera parte del Discurso habían sido afirmaciones abstractas y generales de un personaje llamado Desengaño, y en la segunda habían sido ejemplos concretos de su actuación, en esta tercera parte es esa concreción absoluta, aunque inmaterial, del lenguaje: los interlocutores no necesitan ni siquiera usarlo; les basta con observar el espectáculo lingüístico que ofrece el modismo, esa cuerda tendida de parte a parte en el mundo.

3. **Hipocresía y escepticismo**

«Siendo esta cuerda una línea invisible, casi debajo de ella cabían infinitas multitudes»(183). De ahí la preocupación del narrador de que «si a tan delgada sombra, fiando su cubierta del bulto de una cuerda, son tales los hombres, ¿qué serán debajo de tinieblas de mayor bulto y latitud?(183). Pero, ¿qué otras tinieblas de mayor bulto y latitud son concebibles cuando el lenguaje mismo desvirtúa tan radicalmente su propio funcionamiento; cuando oculta lo que revela y no revela más que ocultando? Ante esta paradoja, el Discurso vuelve a la actitud de escepticismo radical con que se abría.

Cuando se caracterizaba a la conducta humana como hipócrita sin duda se hacía atendiendo al valor etimológico de la palabra: «hipocresía: acción de desempeñar un papel teatral; hipócrita: actor». Esta acepción, que, naturalmente, no podía dejar se ser conocida para Quevedo, introduce en el Discurso la muy conocida analogía del mundo con el teatro. Con ello se complican inextricablemente las cambiantes premisas epistemológicas hasta ahora empleadas. Estas son, en efecto, algunas de las consecuencias inmediatas de esa acepción de la palabra: si el papel que representan los hipócritas es el consistente en utilizar la virtud como cobertura, ¿qué es lo que encubren; cuál es su encubierta realidad no-actora: la del pecado? No puede ser, porque el pecado es justamente la hipocresía. Si la hipocresía en que consiste la vida humana tiene por objeto otra representación, la virtud no sería entonces más que la apariencia que encubre al pecado, y este, a su vez, no sería sino la apariencia que encubre al pecado, y éste, a su vez, no sería sino la apariencia que encubre a la virtud, en un abrazo dialéctico imposible de desanudar. Esta doble representación borra las

fronteras entre lo oculto y lo ocultante, entre la realidad y la apariencia, a modo de espejos enfrentados en los que cada una de las imágenes no tuviera más origen real reconocible que la ilusoria imagen del espejo opuesto.

El mundo por de dentro no sería entonces más que una ficción, reflejo de esa otra ficción que es el mundo por de fuera. Por de dentro, el mundo sería un vacío, pero un vacío significativo, pues, al ser aceptado, provisionalmente, como realidad, permite advertir la ficción del mundo por de fuera. Vacío útil, pues, pero que no tiene más realidad que la que le preste nuestra provisional e interesada adhesión. Por eso, sin duda, es por lo que «no se sabe nada [...] Y aun esto no se sabe de cierto; sospéchase»(161)[3].

Segunda parte

Rehacer sentido

R. del Valle-Inclán, J. Benet, G. García Márquez

Capítulo V

La diferencia sincrética

Simultaneidad y modernismo: *Tirano Banderas*

1. El modernis(t)mo: Prólogo

En un pasaje bien conocido de su famoso ensayo «La tradición y el talento individual», recogido en 1920 en su colección *El bosque sagrado*, T. S. Eliot expresa así la relación de lo nuevo con lo antiguo:

> Lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción entre ellos de la nueva (la realmente nueva) obra de arte. Antes de la aparición de ésta, el orden existente está completo. Para que siga habiendo orden después de sobrevenir lo nuevo, *todo* él debe ser alterado, por muy ligeramente que sea. De modo que las relaciones, las proporciones y los valores de cada una de las obras de arte respecto del todo sufren un reajuste de conformidad entre lo viejo y lo nuevo.
> Quienquisiera que apruebe esta idea de orden [...], no encontrará extravagante que el pasado sea alterado por el presente tanto como el presente es determinado por el pasado[1].

Es la suya una posición característicamente modernista que difícilmente habría mantenido un premodernista o mantendría un posmoderno actual. El primero, creyente en el orden monumental de lo antiguo, no habría concedido a la novedad la misma capacidad conformadora que a la tradición. El segundo,

consciente de la medida en que la historia está filtrada por el presente, tampoco equipararía la fuerza determinante de éste con la de aquélla.

El equilibrio descrito por Eliot responde a la conciencia de crisis de una actualidad contradictoriamente solicitada como causa y como efecto. Su modernismo reside en la simultaneidad de orientaciones contrapuestas, en esa indecisión entre la determinación tradicional del presente por el pasado y la contraria y hoy prevalente conformación del pasado desde y por el presente. A la conciencia progresista anterior al modernismo ha venido a oponerse hoy la consciencia regresista de lo posmoderno: si aquélla miraba hacia delante segura del sólido apoyo que recibía desde el pasado, ésta vuelve la mirada a sus antecedentes justamente porque duda de su ímpetu hacia el futuro. El fenómeno tiene dos caras: por un lado, la inquietud de lo premoderno ante la preponderancia de un pasado determinante encuentra su reflejo especular en una posmodernidad desasosegada por un futuro amenazadoramente cierto e inevitable; por otro, aquel premoderno deseo de novedad, que respondía al temor de no alcanzarla, se invierte en la actual nostalgia de lo antiguo, que delata la aprensión dolorosa de haberlo perdido.

Esta dos veces doble actitud respecto del presente: la actualidad como temor del pasado-deseo del futuro y/o como deseo del pasado-temor del futuro; esta indecisión de lo actual, me parecen lo más característico del modernismo europeo, bisagra temporal de dos épocas inseparables: la agónica premodernidad y la posmodernidad naciente. Como tal bisagra, en efecto, no considero al modernismo sino como premodernidad a punto de convertirse en posmodernidad; es decir, lo mismo que el presente, una línea sin tiempo que demarca las dos dimensiones temporales únicamente durables, el pasado y el futuro: el modernismo, o modern-istmo, sería ese adelgazamiento de la clepsidra por donde el padre se agota en su descendencia, y ésta —hijo póstumo, al cabo— se apropia subrepticiamente —roba— el fluido vital del padre. En definitiva, el modernismo sería esa equivocación (temporal) mediante la cual lo moderno toma conciencia de sí mismo al inaugurar su posteridad; equivocación que permite decidir en el continuo temporal entre un pre- y un pos-modernismo que ella, de hecho, mantiene indecisos.

Esta ambigua orientación temporal informa no sólo ese amplio texto en que consiste la cultura en general, sino también el modo cómo se engarza en él, repitiéndolo en miniatura, cualquiera de sus manifestaciones o textos particulares; muy especialmente el texto novelesco, para el que la dimensión temporal es, simultáneamente, objeto y estrategia de la representación. Entiendo, por ello, que una comparación de novelas de ambas épocas, la moderna temprana y la posmoderna actual —pienso aquí desde *Don Quijote* hasta *Rayuela*— permitiría destacar la opuesta postura textual que las caracteriza. Pero una novela que aunara ambas posturas, una novela modernista —en el sentido europeo y no estrictamente hispánico de la palabra—, permitiría, además, comprobar tanto la interdependencia de la modernidad con la posmodernidad como los procedimientos de transición de una a otra.

Así es cómo vine a recalar en *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, de Don Ramón María del Valle-Inclán, publicada en Madrid el 15 de diciembre de 1926, en pleno apogeo del modernismo europeo.

No puedo decidir si fue mi interés por la novela antigua el que, tras llevarme a la contemporánea, me devolvió a *Tirano Banderas*; o si, al revés, fue mi interés por la contemporánea el que, tras retrotraerme a la del Siglo de Oro, me hizo avanzar hasta *Tirano Banderas*. En cualquier caso, en ella mi indecisión se encontró con la indecisión novelesca misma.

Tirano Banderas, en efecto, las ofrecía en abundancia. De los varios aspectos en que se manifestaba señalaré, sólo de paso, su lenguaje, que no pertenece en exclusiva a ningún dialecto hispánico, sino improbablemente a todos ellos, con lo que adquiere un carácter híbrido incapaz de descendencia, pero no por ello de menor vitalidad[2]; su abandono de la síntesis referencial en favor de un sincretismo histórico, geográfico, cultural, que actúa más como señuelo ideológico que como signo; su inestable perspectivismo, a medio camino entre el teatro y la novela; por no insistir en su tan conocida esperpentización, basada, fundamentalmente, en ese paralelismo de voces inconfundibles que llamamos parodia[3]. Todos estos rasgos tienen en común una misma contradicción de elementos simultáneos, tanto los representados como los representantes, que «solicitan» la ortodoxia narrativa —entiéndase, etimológicamente—, «ponen en movimiento, agitan lo solo», desestabilizando el precario

equilibrio de lo integral; desintegrando, pues, tanto su versión premodernista como la posmoderna. Atento, sin embargo, a la antedicha problemática cronológico-textual del modernismo, voy a limitarme a otro aspecto de *Tirano Banderas*, el de la indecisión espacio-temporal no sólo de su mundo ficticio sino también de su disposición textual.

2. Sincronía y diacronía narrativas

Dos mujeres significativamente llamadas Lupita sugieren, desde dentro del mundo ficticio de la novela, una bifocalización narrativa: doña Lupita la cantinera, criada del tirano, y Lupita la Romántica, niña del trato. La primera nos da la pista para la temporalidad consecutiva y causal del relato; la segunda señala la existencia de una temporalidad instantánea, sin antes ni después. De la primera dice el tirano:

> ¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la república [...] Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales(VII, 1, iii)[4].

A seguido de lo cual hace Banderas relación de todos aquellos hechos que dimanan de la acción inicial de esta mujer —que son los más, pues ella es, en efecto, la causa principal del rodar de los acontecimientos novelescos—. Bastaría, sin embargo, con que lo fuera sólo de unos pocos para que, así alertado el lector, advirtiera que el relato todo ordena sus unidades linearmente según una estricta pauta causal y consecutiva calcada de la acción ficticia. La figura de esta mujer resulta, pues, emblemática de la disposición diacrónica, sintagmática, tradicionalmente mimética también, de las unidades narrativas. Es algo así como la lupa o lente metonímica del relato.

La narración no sigue sólo ese modelo linear y progresivo de unidades irrepetibles. Ahí está Lupita la Romántica para indicarnos la otra orientación simultánea. De ella dice su mentor espiritual, el doctor Polaco, al presentarla al tirano:

> Señor Presidente, tres formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual y futuro. Este triple fenómeno

rara vez se completa en una médium. Aparece disperso. En la señorita Guadalupe la potencialidad telepática no alcanza fuera del círculo del presente. Pasado y venidero son para ella puertas cerradas(VII, 3, iv).

Esta mención de la capacidad de presentificación instantánea de distintos sucesos de que goza Lupita cuando está hipnotizada, no pasaría de ser un detalle anecdótico más, en vez de una clave narrativa, si no fuera porque la narración comienza a presentar acciones simultáneas *precisamente* después de ser hipnotizada esta mujer por primera vez; y porque estas acciones paralelas confluyen narrativamente al ser hipnotizada por última vez: hasta la Parte III de la novela el relato avanza a la par de la sucesión cronológica y causal de la acción. Al final de esa Parte III aparece Lupita la Romántica y la siguiente Parte IV cubre el mismo lapso temporal que luego retomará en las Partes V, VI y VII. Estos dos cabos de acción simultánea se unen narrativamente al final de la Parte VII, en el momento en que Lupita es hipnotizada otra vez.

Dos características más del relato vienen a reforzar este par de indicaciones: la anacronía inaugural de su Prólogo y la disposición textualmente simétrica de todos sus episodios.

El final de la acción narrada en el Prólogo coincide con bastante exactitud con los momentos finales del último Libro de la novela, cuando Lupita se prepara para aquella segunda sesión hipnótica, y enlaza, sin más que una instántanea solución de continuidad, con el principio del inmediato Epílogo. Gracias a una visión análoga a la de esta mujer, el relato que constituye el cuerpo de la novela, así enmarcado, no «dura», pues, más que los pocos instantes pautados por «la rueda sonora de las doce campanadas del reloj de Catedral». Durante ellos «Lupita la Romántica suspira en el trance magnético, con el blanco de los ojos vuelto sobre el misterio»(VII, 3, vii).

Ya Valle-Inclán había intentado lo mismo, aunque sin el mismo éxito, en su relato *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra* (1917), donde advertía en una «Breve noticia»:

> Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase la Tierra desde su estrella[5].

Este es también el tema de *La lámpara maravillosa* (1917), tratado sobre los caminos espacio-temporales del conocimiento estético que, según Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán encarecía «a sus hijos como el único [libro] en que él tenía fe plena»[6].

La segunda indicación de instantaneidad es igualmente radical, y concreta aquel intento de visión astral mediante una disposición textual perfectamente simétrica: dos series de tres Partes, las numeradas I, II, III y V, VI, VII, de tres libros cada una, flanqueando una Parte central, la IV, de siete Libros. En este esquema reflexivo la correspondencia de los Libros por parejas especulares es rigurosa a lo largo del eje que marca el Libro central del relato, el cuarto de la IV Parte.

Lupita la Romántica resulta ser, pues, la alternativa lente paradigmática o metafórica del relato, el emblema de la disposición sincrónica, anafórica, de sus unidades narrativas.

3. **La simultaneidad textual**

En otro lugar y con otras intenciones, he llamado a esta ambivalencia la andadura simultánea de la prosa y el verso narrativos valle-inclanianos[7]. El término que ahora me interesa destacar, sin embargo, es el de «simultaneidad», pues en él hay que oír resonar el contagio etimológico, a través de «simul», entre los conceptos de rivalidad o competición y de imitación o sustitución por semejanza, ambos implícitos en la coincidencia espacio-temporal de lo simultáneo[8]. Con esa resonancia, lo simultáneo resulta ser esa unidad hecha de una dualidad de elementos que se imitan y que rivalizan entre sí —lo uno por lo otro—; una dualidad que, si bien posibilita la unidad, no sólo difiere de ella sino que la difiere: lo único no ocurre nunca realmente: es siempre doble, pues en la imitación de sí mismo se duplica, y está siempre dividido al escindirse en la rivalidad consigo mismo.

Esta rivalidad mimética inherente en lo simultáneo no coincide con la trabajada por René Girard y, a seguido de él, bajo el nombre de «mimesis conflictiva» y aplicándola a Cervantes y a Calderón, por Cesáreo Bandera[9]. Tiene más afinidad con los conocidos no-conceptos de Jacques Derrida y con su aporística labor de desjerarquización de las condiciones que

posibilitan la fijación del sentido, diseminándolo[10]. Lo que creo que interesa en ella, en efecto, no es la *pre*-cedencia ni la *pro*-cedencia de la imitación y de la rivalidad, su jerarquización, sino esa interdependencia alternante o indecisa entre ambas inherente en cualquier unidad de sentido, la de una palabra, una frase o la del texto todo.

Esta configuración del sentido, a modo, como si dijéramos, de sendero insoslayablemente bifurcado, parece abocar a la inmovilidad semántica o, cuando menos, al trazado interminable de su propia incapacidad para desembocar en un (solo) significado. Sin embargo, para que así fuera habría que mantenerse milimétricamente en el fiel mismo de la conjunción-disyunción que pauta y anima el sentido del texto, sin bascular ni a uno ni a otro lado. O eso, que sería mantenerse *en* el texto, fiel a la alternativa en que consiste, o bien abandonarlo, salir de él, eligiendo uno de sus caminos y cancelando el otro. La aporía, en efecto, no tiene por qué ser paralizante. Al contrario, puede ser dinámica en la medida en que permite o, quizás, más bien, obliga a escoger uno de los términos con conocimiento de ambas causas en juego, la elegida o privilegiada y la abandonada o reprimida.

La decisión de la alternativa textual —recuérdese que «decidir» es cortar, hacer dos de lo uno; y que «alternativa» viene de «alter», el otro entre dos— es la acción y efecto de jerarquizar los términos enfrentados de modo que uno de ellos reprima al otro, subordinándolo. No se trata de una síntesis dialéctica sumisa a cierta orientación previa inherente en la tesis y la antítesis. La fuerza decisiva obedece a causas ajenas a la dualidad imitativo-opositiva del texto, causas externas al texto o extratextuales; causas, además, que hacen que el texto, efectivamente indeciso dada la simultaneidad de sus elementos, se destextualice en el momento mismo en que se decide por uno de los términos de su alternativa.

4. (In)decisión lectora

En *Tirano Banderas*, desde el punto de vista con que estoy considerando la novela, esto ocurre en el momento en que su lectura se decide por el estatismo sincrónico o por el dinamismo diacrónico de lo representado. Pero, ¿da pie el texto para esta

decisión? Sin duda, parece propiciada por la existencia de un Prólogo y un Epílogo novelescos que señalan la conclusión, la contabescencia de la tiranía. Sin ellos este sentido particular quedaría indeciso: el tirano tiranizaría inacabablemente y los rebeldes se rebelarían interminablemente, sin dar el triunfo a ninguno de ellos, sin definir el resultado —el sentido— de esas actuaciones. Sin Prólogo ni Epílogo, el resto del texto sólo indicaría una situación estática de tiranía en sus dos caras simultáneas de sumisión y de rivalidad: víctima y verdugo quedarían presos en una reflexión inmóvil, incapaces de decidir la potencialidad de resultados mutuamente exclusivos: triunfo y permanencia o derrota y desaparición del tirano.

Esta es, en general y a falta de enmarque textual, la naturaleza indecidible de la tiranía del texto, que también puede ser, como ha señalado Roberto González Echevarría[11], la naturaleza indecidible del texto de la tiranía. Puede, pero no tiene por qué serlo, y en el caso particular de *Tirano Banderas*, decididamente, no lo es.

Al dar la victoria a los rebeldes, el Prólogo y el Epílogo deciden esta indecisión. Pero conviene recordar que lo hacen en tanto que *fuera-de-texto* respecto de las 7 Partes del cuerpo de la novela, es decir, como exterioridad del mismo en su doble cara anterior y posterior. En tanto que desenlace unívoco del nudo textual, actúan, en efecto, como no-textos, como «textos» desprovistos de su característica potencialidad diseminante. Una cala más en la novela, en su mismo cogollo, ayudará a esclarecerlo.

El centro textual de *Tirano Banderas*, su punto topológicamente medio, ocurre entre los Libros 4 y 5 de la IV Parte. Digo «entre» porque, en efecto, se trata de un centro literalmente *no escrito* y, en ese sentido, de un centro extratextual. En él y/o durante él ocurre la muerte de un inocente, el hijo del indio Zacarías el Cruzado, devorado por los cerdos en la ciénaga.

Por un lado, se trata de la última consecuencia de aquella primera orden del tirano de arrestar a su compadre, el Coronelito de la Gándara. Es, pues, el desenlace mortífero de la apretada cadena autoritaria de Santos Banderas, y el último acto efecto de su imperio. Por otro lado, sin embargo, a partir y a causa de esta muerte, el indio Zacarías dejará de huir del tirano para revolverse vengadoramente contra él, y unirse a los rebeldes.

Aun cuando no sea Zacarías quien inicia esta rebelión organizada —lo hace el ranchero Filomeno Cuevas a causa del arresto del apóstol revolucionario Roque Cepeda la noche anterior— no deja de ser cierto que la verdadera puesta por obra de la rebelión comienza *a inmediata continuación* de la muerte del niño, que es cuando Filomeno Cuevas convoca a los rancheros vecinos.

Es evidente que esta muerte, ocurrida en el invisible centro textual mismo o, mejor dicho, en su inexistente centro textual, es el incidente a partir del cual se invierte todo el desarrollo linear de la trama: es su punto de inflexión, el espejo que permite la reflexión de sus dos mitades. Gracias a él las víctimas se convierten en vengadores o, al revés, el verdugo se convierte en víctima.

Si esta muerte tiene ese valor no es sólo, sin embargo, porque en ella toque fondo, se agudice absolutamente, el conflicto, la rivalidad entre víctimas y verdugo. Es también, *simultáneamente*, porque en ellas se exacerba la semejanza, la imitación de los contrarios: la muerte del niño indio es principio o augurio de la muerte del tirano indio, cuya vida empieza a ser anuncio de muerte a partir, justamente, de la muerte de aquél —que, a su vez, empieza a ser nueva vida para los oprimidos—. Se trata de un clásico intercambio eucarístico gracias al sacrificio del chivo expiatorio, del inocente redentor de los pecados de la tiranía.

No se crea que esta fraseología es gratuita: el padre del niño se apellida nada menos que San José, y los restos del hijo se convierten en un amuleto —«Amuleto nigromante» es el título de esta Parte de la novela— en el que el indio Zacarías tiene la misma fe que si se tratara de aquellas famosas palabras al emperador Constantino «In hoc signo vinces».

Evidentemente, esta doble muerte sí está relacionada con las tesis de René Girard acerca del sacrificio y la religiosidad como fundamentos del orden social. Pero no bastarían en este caso porque el sacrificio fundacional no indica, en sí mismo, a qué orden social da lugar, si a la continuación de la tiranía o a su caída; y cuando pierde esa ambigüedad no lo hace porque, según una dialéctica clásica, llevara latente el germen de su univocidad; la pierde porque un acontecimiento prologal-epilogal, es decir, extratextual, permite interpretarlo en uno de sus indecisos sentidos: de este acontecimiento, el ataque victorioso

que resulta en la muerte del tirano, tratan exclusivamente, en efecto, el Prólogo y el Epílogo de la novela. Sólo desde este fuera-de-texto (respecto del texto del resto de la novela) se destextualiza el invisible/ausente meollo textual; ahí, fuera, es donde se sacrifica uno de sus sentidos simultáneos para que prevalezca su contrario/su igual.

Aún queda el rabo por desollar. El Prólogo de *Tirano Banderas,* se recordará, no es sino una parte del cuerpo del texto, desgajada de su final y reubicada en su exterior. Su carácter y su fuerza extratextuales no le vienen, pues, de su naturaleza sino de su simple *colocación.* Si bien todo en la novela y toda la novela es texto novelesco, no todo en ella es «texto» decisorio de la inherente indecisión textual. Es el desmarque textual de una parte del texto, y su consiguiente enmarque del resto textual, el que le confiere poder decisivo sobre aquello mismo de que forma parte, clausurándolo, abocándolo a un término. Sólo a partir de ese gesto ajeno al texto que violenta, sólo en ese y por ese marco de referencia resultante, cobra sentido el texto, *un* sentido único, conclusivo, exclusivo, en vez de perderse en la aporía de su simultaneidad o, viene a ser lo mismo, en la metástasis infinita del texto cuyo fuera de texto es indefinido.

Ni que decir tiene que esta interdependencia entre lo que vengo llamando texto y no-texto dentro de la novela, no es unidireccional ni implica una subordinación inmutable de sus partes, sino que es siempre reversible: la indecisión de la simultaneidad textual no es ajena, en efecto, a la simultaneidad indecisa entre lo que es texto y lo que es no-texto —que yo, su lector, he decidido, denominándolos así—. Igualmente podrían considerarse como textos indecisos el Prólogo-Epílogo de *Tirano Banderas,* y como fuera-de-texto decisorio las 7 Partes por ellos enmarcadas. Naturalmente, el efecto de sentido sería entonces distinto del aquí señalado.

5. **El modernis(t)mo: Epílogo**

Esta lógica del suplemento, del fuera que, viniendo de dentro o respondiendo a él, resuelve topológicamente el nudo interior —y que, por lo mismo, bien pudiera considerarse su más íntima interioridad— permite establecer una analogía entre

la problemática semántico-temporal en *Tirano Banderas* y la problemática de su relación con la serie continua de novelas anteriores y posteriores a ella —como quien dice, unos extensos prólogo y epílogo de la novela de Valle-Inclán—; pero, también, dos tendencias ya contrapuestas en su texto. Vuelvo para ello a los términos de la cita de T. S. Eliot —casi un epígrafe o prólogo también a estas reflexiones— con esta conclusión epilogal.

La indecisión modernista entre la imitación y el conflicto de pasado y presente corresponde al momento de transición de la actitud premoderna a la posmoderna: es la simultaneidad «textual» que las conjuga y las separa. El prólogo de ese «texto» modernista, es decir, la premodernidad, había decidido su simultaneidad en favor de la *imitación*; su epílogo, la posmodernidad, la decide, en cambio, en favor del *conflicto*. En aquella premodernidad que se sentía abrumada por el peso determinante de su propio pasado, lo novelesco pretendía *reconciliarse* con su actualidad mediante un presunto mimetismo tanto más deseado cuanto que todavía inexistente. Al revés, en nuestra actualidad posmoderna, que no sólo «no encuentra extravagante que el pasado sea alterado por el presente», sino que cree inevitable que aquél sea producto suyo, tal parece que lo novelesco pretende *distinguirse* de la actual voracidad mimética de nuestro ambiente cultural mediante su insistencia en una perdida conflictividad.

No estoy describiendo situaciones de hecho sino tendencias interpretativas. ¿Carecía acaso la novela premodernista de conflictividad? ¿Carece la posmoderna de mimetismo? Sin duda, no. Pero no se olvide que ni en una ni en otra decisión dejan de actuar suplementariamente estas reprimidas tendencias opuestas: existen en el texto mismo, en el que dejan sus huellas, aunque se tienda a desplazarlas a su exterior considerándolas como fuera-de-texto enmarcador cultural o ideológico.

Cuando se impone el mimetismo a/en el texto de la representación novelesca, se hace a partir de un conflicto textual intrínseco que se prefiere ver como conflicto entre texto y actualidad extratextual: la novela premodernista, desde la temprana del Siglo de Oro hasta la madura del siglo pasado, se da a leer como un intento de subyugar ese conflicto mediante el mimetismo, esto es, mediante una afirmación de homología entre texto y actualidad —homología que no existe sino en la

medida en que es contestataria de la presupuesta heterología exterior—. Y, al contrario, se exacerba la conflictividad de la representación novelesca —o la representación novelesca como conflicto— cuando se exterioriza el mimetismo (textual) viéndolo como semejanza entre texto y actualidad: nuestra actual novela posmoderna, o lo posmoderno en nuestra novela actual, es efecto de una escritura/lectura que intenta subyugar este supuesto mimetismo ambiente mediante la conflictividad o afirmación de heterología entre texto y actualidad —heterología, claro está, que, si se intenta recuperar, es sólo porque se ha empezado por presuponerla perdida.

Cuando todo parece espectáculo, imitación, indistinción entre la realidad y el texto, es cuando se añora su perdida diferencia; y, al revés, es cuando la realidad parece resistirse al texto, cuando se pretende homologarlos. Se trata, en ambos casos, de sendas pretensiones inevitablemente irónicas, pero no inocentes, cuyos interesados motivos ayuda a justipreciar la simultaneidad indecisa del «texto modernista». De ahí que *Tirano Banderas*, como fiel de la balanza textual, indique no sólo que antesdeayer, cuando lo premoderno intentaba confundir la Novela con la Vida, no entendía ni una ni otra, sino también que hoy, cuando lo posmoderno se empeña en distinguirlas, sigue sin comprenderlas. De ahí, también, que el modernismo, adelgazamiento máximo, y decisivo, del cuello del cisne temporal («Tuércele el cuello al cisne»), sea el último canto con que lo moderno se suicida para afirmarse tras un «post»(izo) textual[12].

Capítulo VI

La diferencia paródica

El recurso de la ironía: *En el estado*

Carmen: —¿Cómo podéis hablar de cosas que ignoráis?
El Sr. Arnau: —Precisamente.
Juan Benet, *Un caso de conciencia*

1. La ficción irónica

Las muchas dificultades que presenta *En el estado* no arredrarán, sin duda, al lector habitual de Juan Benet, ya acostumbrado a su incitante mezcla de desafíos y de recompensas narrativos. Sí puede que le sorprenda, en cambio, el carácter paradójico que adoptan en esta novela: su prosa transparente aboca a un callejón sin salida, y el placer de su lectura no consiste en soslayar las trampas que tiende la narración sino en caer en ellas.

Algo de esto había ya en sus obras anteriores, especialmente en *Un viaje de invierno* y en *La otra casa de Mazón*, novelas inmediatamente precedentes.

Un viaje de invierno ofrecía una doble narración en distinta clave: mítico-poética en el cuerpo de la página y racionalizante en los márgenes. Su relación, más que recíprocamente explicativa, era sustitutiva[1]: de aceptarse la lógica del relato poético había que descartar todo el aparato racionalizador de que eran

muestra las acotaciones; y, al revés, quien se empeñara en usar éstas como hitos de la comprensión racional del relato, acababa anulándolo. La actividad lectora a que obligaba esta estrategia narrativa era una de reiterada elección del camino a seguir, el lógico o el mítico. La preeminencia de este último no era dudosa, pero, en gran parte, ello se debía a la renovada comprobación de lo insatisfactorias, aunque acertadas, que resultaban las traducciones por el texto marginal. La novela planteaba al lector un problema insoluble, o quizás sea más acertado decir que hacía evidente la insolubilidad del problema interpretativo —aunque ello, paradójicamente, le facilitara una lectura estrictamente poética del texto: parte del placer que causaba el relato poético se debía a la imposibilidad de traducirlo lógicamente.

En *La otra casa de Mazón*, Benet se proponía algo no enteramente ajeno a lo antedicho. Se trataba de un travestismo de lo cómico y de lo trágico en sus ropajes opuestos, cuyo propósito era lo que el escritor mismo ha llamado un «híbrido imposible»[2]. Pretendía escapar, no por mera yuxtaposición sino mediante un trueque de máscaras, al corsé modal que el estilo impone a la materia. La relación de este procedimiento con el del libro anterior consistía en su carácter común como ejemplos de narración irónica: irónico el primero por la reciprocidad contradictoria de sus dos textos, a modo de lecciones simultáneamente afirmativas y negativas; e irónico el segundo por ese propósito de hermanar mediante el disfraz los polos mutuamente excluyentes del estilo.

En el estado pretende algo parecido. Benet invita al lector a presenciar el espectáculo de su propia lectura; es decir, le invita a ver la ficción inherente en su actitud interpretativa acostumbrada, operación cuajada de inversiones y reflexiones irónicas.

No es de extrañar esta predominancia de lo irónico en un escritor que mantiene opiniones como la siguiente:

> La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento. De esos acomodos hay uno que me interesa sobre todos y es aquel mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier momento le domina. El recurso a la ironía[3].

A primera vista parece que Benet confunde aquí dos tipos de ironía que normalmente consideramos distintos: la ironía involuntaria de los hechos o del azar, y la ironía intencional. Pero esta confusión es perfectamente consciente. En realidad, ni siquiera se trata de una confusión. La ironía involuntaria no es más que una ironía intencional callada en la que el observador del suceso irónico, mediante la ficción de achacar voluntad irónica a un agente sobrehumano, es capaz de mantener tercamente una expectativa tradicional contraria a los hechos de que es testigo. Una y otra ironías resultan ser, como dice Benet, un mismo tipo de burla del individuo ante ese poder que en cualquier momento le domina.

En el caso de una narración irónica el escritor es al mismo tiempo ironista intencional y observador —o descriptor— pasivo de ironías involuntarias —que, naturalmente, él mismo se ha encargado de crear—. El lector también juega un doble papel, pues es tanto espectador pasivo de ambos tipos de ironía autorial como secreto ironista activo que mantiene calladamente en vigor sus propias expectativas narrativas al irresponsabilizarse de ellas y achacar al autor tanto su creación como su frustración irónica. No faltan pruebas en el texto de *En el estado* que abonen esta hipótesis, y más adelante aduciré algunas de ellas. Pero antes unas rápidas precisiones acerca de las características generales de la ironía que faciliten la comprensión de los ejemplos.

2. Tres requisitos de la ironía

Un enunciado es irónico cuando el receptor es capaz de advertir en él tres rasgos: 1) el de su verosimilitud «prima facie». Sin ella la ironía pierde su necesario carácter engañoso inicial. Inmediatamente después, 2) el enunciado irónico tiene que revelarse una pista falsa que aleje al receptor de la meta prometida en vez de llevarle a ella; es decir, el enunciado irónico tiene que revelarse contradictorio. Ahora bien, esta contradicción puede deberse a un error involuntario, del escritor o del lector. Para poder entender que el enunciado es intencionalmente contradictorio debe poder advertirse en él la huella de esta intencionalidad, la huella del motivo que lleva al escritor a querer ese equívoco enunciado literal y no otro. De

ahí que 3) el sentido literal del enunciado irónico haya de implicar o referir a un estado de cosas deseable en las circunstancias de enunciación de ese enunciado. Sin ese tipo de relación entre uno y otras, el enunciado no puede ser entendido como irónico[4].

¿En qué medida se cumplen estas tres condiciones en *En el estado* y qué consecuencias tiene ello para la lectura de esta novela?

2.1. *Verosimilitud de la ficción*

La verosimilitud de lo relatado se debe a la aparente satisfacción de unas tradicionales expectativas lectoras que el relato mismo propicia. Lo hace ya desde el principio, desde la contraportada del libro:

> Retomando el clásico tema de la relación que varios personajes hacen de sus vidas en el alto de un viaje [...] Juan Benet nos introduce en el mundo de tres lunáticos personajes, dos varones y una rancia dama, que narran [...] sus respectivos destinos y trayectorias[5].

No importa a quién se deban estas aclaraciones liminares, escritor o editor. En cualquier caso fomentan una expectativa de desarrollo narrativo predecible y acostumbrado. Su cumplimiento, sin embargo, es todo menos predecible; tan impredecible, de hecho, que obliga a abandonar la expectativa inicial por impertinente o a modificarla hasta extremos decididamente insólitos. Pero incluso cualquiera de estas decisiones es difícil de tomar: por un lado, la impertinencia nunca se hace totalmente evidente; por otro, no está claro en qué sentido ha de hacerse la modificación. Cuanto más dudosa parece la expectativa, más fuerte es la esperanza de que a otro nivel, con un poco más de atención, más adelante, quizás, cuaje de un modo conclusivo, satisfactorio, previsto.

El narrador consigue salvaguardar la vigencia de esta expectativa lectora, aun cuando el relato no la satisfaga en absoluto, echándonos una mano de vez en cuando con aviesas alusiones que renuevan nuestra buena fe. Por ejemplo, los tres primeros

capítulos parecen firmemente enlazados no sólo por identidad de lugar y de protagonistas, sino también por ese título del capítulo intermedio, tan tradicionalmente inspirador de confianza: «Sucesos diversos que enlazan los precedentes con los siguientes». Pero, a inmediata continuación, en el capítulo III, el narrador nos zambulle, como si fuera agua fría, en «Un tema de otro tiempo»: la historia de la pérdida de la virginidad de cierta vieja dama. «¿Quién es ella?», nos preguntamos. «¿Acaso uno de los viajeros ya presentados? ¿Con quién está hablando? ¿Dónde tiene lugar la conversación?» Nada se nos dice sobre ello.

Otro ejemplo, esa pregunta con que el desconocido interlocutor de la vieja dama la interrumpe una y otra vez: «¿Circasiana?» La palabra insinúa insistentemente su relación con los «acusados rasgos circasianos» de la mujer de Ricardo, uno de los viajeros. La pista es ambigua, sin embargo, porque la vieja dama niega repetidamente la pertinencia de la pregunta hasta que, finalmente, habiendo pronunciado la palabra ella misma, hace una pausa. Su interlocutor, sorprendido, pregunta: «¿Qué pasa? ¿Por qué se detiene ahora?» Aclara ella: «En fin, me he equivocado una vez más, creía que era usted más perspicaz»(43). El lector, aunque ha advertido el valor que la palabra parece tener como clave, no acaba de saber de qué pueda ser clave. Ello le hace identificarse inquietantemente con el poco astuto interlocutor: ¿No será él el poco perspicaz? Es esta una sospecha que, sin embargo, en nada le ayuda a salir del laberinto[6].

Al lector español ha de parecerle esta pregunta todavía más intrigante si recuerda ciertas famosas «píldoras circasianas» que se anunciaban en España como milagroso estimulante del crecimiento del busto[7]. Lo cual le llevará a relacionar la palabra en cuestión con los «senos pendulares»(27) de la dama loca (¿la misma? ¿otra?) del capítulo anterior. Volverá a hacerlo más adelante, en el capítulo VII, al leer otra hilarante referencia a esta misma chiflada, quien

> con una alelada sonrisa hunde sus manos en el escote y extrae sus dos pechos que presenta al caballero como si se tratara de dos limones en manos de una frutera. —«Por estos pechos, Ricardo, mon roi». —«Parecen calabacines», comenta Ricardo [...] «y un poco pasados»(88).

Son innumerables los guiños de este tipo que el texto hace al lector, pero quiero destacar una clase especial, más insinuante en cuanto a la esperanza de guía tradicional para el lector; la de las alusiones literarias reconocibles. Adoptan éstas toda clase de visos, desde la cita directa y reconocible hasta la encubierta, pasando por el pastiche y la parodia más desfachatados —incluso del estilo de Benet mismo. El carácter intertextual de estos pasajes satisface, en primer lugar, la vanidad del lector capaz de advertirlos. Más fundamentalmente, y aprovechándose precisamente de esa satisfacción, le hace creer que será capaz de orientarse al nivel del modelo, ya que está completamente desorientado al nivel del relato. La orientación, sin embargo, se retrasa una y otra vez cuanto más insistentemente se anuncia.

Véase, por ejemplo, esa repetida exclamación de la vieja dama. «¡Oh, Richard, mon roi!» Hace pensar, desde luego, en alguno de los Ricardos británicos: bien en el caballeresco «Corazón de León», cuyo recuerdo es así justamente cómo hace suspirar a su dama en las novelas de Walter Scott; bien en algunos de los varios Ricardos de Shakespeare. La primera relación la suscitan las abundantes alusiones de la novela a la caballería bretona. La segunda el advertir que todo el final del capítulo XIV, dedicado al desopilante relato del sexto orgasmo de la dama en cuestión, está mechado de citas de la escena de la muerte de Cleopatra en la tragedia de Shakespeare[8].

Todas estas pistas resultan tan llamativas, tan tentadoras, tan prometedoras, aunque no se sabe bien de qué, que confieso no sentirme a salvo al limitarme a señalar estas pocas en vez de agotarlas todas, en vez de unir todos los cabos con la ilusoria esperanza de poner orden en este rompecabezas. Pero no hay que dejarse engañar por estas incitaciones; o, mejor dicho, hay que dejarse llevar por ellas a sabiendas de su engañoso carácter. Son pistas falsas que no conducen más que a su propio interior, al interior de la ficción que ellas mismas crean, y no a realidad exterior alguna.

Con esta decisión se da el segundo paso de la ironía. Digo segundo aunque me doy cuenta de que no ocurre ni después ni independientemente del primer paso ya señalado, sino al mismo tiempo, puesto que la renovación de las expectativas se alimenta, precisamente, de la frustración de una expectativa anterior —comenzando por la primera de todas, la creada por el enigmático título.

2.2. *Impertinencia de la ficción*

Mucho antes de acabar la lectura de la novela —y comprobar que ninguno de sus estímulos tradicionales cuaja— se empieza ya a sospechar su carácter sistemática e intencionalmente contradictorio. No hace falta, en efecto, llegar a una afirmación tan paladina como la de la página 204, cerca del final: «He aquí un último capítulo en el que, según es costumbre, se debería desentrañar el misterio. Pues bien, el que lo quiere descifrar es quien lo crea». El descubrimiento ocurre mucho antes, en cuanto se advierte la repetida frustración incluso de las incitaciones más claras. Bastan unos pocos botones de muestra. Este, el de la descripción del señor Hervás en la segunda página de la novela:

> Pequeño de estatura, tras haber disfrutado de un cuerpo macizo en sus años de plenitud ha adelgazado de manera tan desigual que al friso de su sexta década es contradictoriamente gordo y delgado, ancho y estrecho, consumido y lozano, [...] rasgos que en buena medida se corresponden con las notas más sobresalientes de su carácter.

Ni el hecho de que el narrador admita que la apariencia del personaje —o, mejor dicho, la descripción de esa apariencia— es contradictoria, ni la ironía de la afirmación final, satisfacen la curiosidad del lector. Al contrario, la espolean: «Sus razones tendrá el narrador para confesar esa contradicción», se dice el lector. «Sin duda ello se justificará de algún modo y habrá que tenerlo en cuenta para más adelante». Naturalmente, ese más adelante no llega nunca y al cabo de unas páginas se empieza a abandonar la esperanza. Lo mismo que no llega nunca la posibilidad de ensamblar cronológicamente la acción o acciones relatadas, a pesar de las repetidas referencias del texto a precedencias y continuaciones temporales.

Algunas de estas referencias son claras: «Recordará el esforzado lector que no bien se hubo detenido el autobús, el primero en pisar tierra de la Portada (¡la del libro quizás!) fue nuestro viejo conocido el señor Hervás». O el ya mencionado título del capítulo II. Otras son más sutiles y como que han escapado a la atención del narrador. Así el principio de ese

mismo capítulo II: «Hervás vuelve de nuevo al campo después de su larga permanencia en la casa de las sombras». Como nada hemos sabido de esa estancia, hay razón para sorprenderse de ese «de nuevo», por no hablar de la desconocida identidad de la «casa de las sombras». Es tentador, sin embargo, suponer que se trata de la misma salida mencionada *más adelante*, capítulo X, donde se señala que «El señor Hervás [...] sale de nuevo al campo en busca de Ricardo; y aprovecha el viaje para hacer una micción por la parte trasera del caserío»(114). Micción que, efectivamente lleva (¿o es «llevó»?) a cabo en aquel segundo capítulo.

Uno de los modos más eficaces de frustrar la curiosidad del lector —curiosidad que el mismo texto ha estimulado previamente— es el de las ya mencionadas alusiones literarias. El procedimiento es incluso paradigmático de toda la narración en la medida en que ésta se propone acabar allí mismo donde empezó: en la ficción pura y simple, en un referente cuya realidad misma es ficticia y, por tanto, en última instancia, incontrastable y arbitrario.

Todas las figuras que aparecen en la narración —con la posible excepción de sus tres teóricos protagonistas— no sólo están tomadas de, y refieren a, un mundo ficticio, sino que las actividades que de ellos se relatan consisten en fabular. Así, por ejemplo, la beckettiana pareja del tabernero y su amigo, llamado simplemente «El bulto». Del primero se nos informa, a modo de introducción, que «se dicen cosas muy graves. Se decían, más bien, años atrás». A ello sigue una sarta de habladurías a cual más descabellada. Del segundo sabemos que un día volvió de la caballeresca Cornualla en la diligencia de Rosporden —o de Concarneau, que eso no se llega a precisar—. Se negó entonces a contar sus aventuras al tabernero y éste, en lo que él estima que es justa reciprocidad, le arranca una pierna de un mordisco. Estos detalles recordarán sin duda al lector las situaciones absurdas de Beckett, autor muy estimado de Benet, pero el eco no le orientará en absoluto.

Las conversaciones de estas dos figuras —sería demasiado llamarles personajes—, especialmente en los capítulos V y X, versan nada menos que sobre el ser y el no-ser, con toda clase de resonancias de, entre otras cosas, los autos sacramentales de Calderón, Hegel y Heidegger, e incluso los escritos del viejo gurú de la contracultura española, Agustín García Calvo.

En el caso de la vieja dama, sus orígenes familiares más que ficticios son intencionadamente inverosímiles. La relación de su historia comienza en el capítulo III con esta intrigante exclamación «¡Falacias, infundios!» y culmina con las últimas palabras de la Cleopatra de Shakespeare: «Tell'st the world it is not worth leave-taking». La materia de su relato trata, por un lado, de una fantasiosa pérdida, la de su virginidad, y, por otro, de su imposible deseo de alcanzar el séptimo orgasmo sin pasar por el sexto. Dos especulaciones que, en cierto modo, versan ambas sobre la ausencia o la inexistencia[9].

Igualmente ocurre con el coronel prusiano Max Hoffman, empeñado en un nuevo tipo de guerra:

> Una contienda actual —explica— es una pugna entre dos previsiones que si están cuidadosamente desarrolladas, si se han considerado los menores detalles, incluso aquellos reveses locales que puedan amenazar la consecución del plan, apenas deben verse afectados por los resultados en el campo(135).

Todo ello con un marcado sabor o, por lo menos, un inevitable recordatorio no ya a Benet mismo, especialista de la Guerra Civil española, sino al más conocido tratadista militar moderno, Karl von Clausewitz. En ambos casos resalta un mismo carácter teórico más que práctico, imaginario más que comprobable, ficticio más que real. Inevitablemente, este tipo de eco frustra la tendencia verificadora del lector.

El más interesante de todos los fantasmales personajes es el pope Gapón. Esta estrafalaria figura corresponde a un personaje histórico, pero adecuadamente oscuro y misterioso a causa de su actividad como espía de la policía del Zar en el sindicato obrero y, más tarde, en el Partido Social Revolucionario. Entre otros avatares igualmente fantasiosos e improbables, cuenta el de su servicio con Gustave Flaubert. En relación con ello ofrece la novela su pasaje más representativo, emblemático, diría yo: el de la redacción por Flaubert de su relato sobre la muerte de San Juan Bautista.

Cuando el escritor francés se disponía a describir el estado del firmamento en aquella época de principios de la era cristiana, dudó de sus conocimientos astronómicos e, interrumpiendo su redacción, encargó a un amigo parisino que consultara la *Enciclopedia astronómica* de Arago para comprobar los datos

pertinentes. Ya se sabe que así es como ocurrió realmente. En manos de Benet, sin embargo, la consulta toma un cariz algo distinto del de la histórica. Guiado por «un aviso del más allá», Flaubert escribe, por lo visto, dos frases: «... la constelación de Perseo se hallaba en el zenit. Apenas asomaba Agalah...» y se detiene, acuciado por el prurito de verificación, hasta tanto no compruebe que los conocimientos científicos abonan efectivamente su intuición imaginativa.

Comentando el incidente histórico ya había dicho Benet, en *La inspiración y el estilo*, que

> un novelista desenfadado hubiera logrado un resultado casi equivalente [al que preocupaba a Flaubert] si con un poco de desparpajo se hubiera decidido a violar las convenciones eruditas y adentrarse en los terrenos prohibidos de la fantasía[10].

Su Flaubert, en cambio, no hace eso, sino que mete en danza a media Europa. Y lo hace, dice el narrador,

> con gesto zumbón y seguro de sí mismo (... con una anticipada ironía hacia todo el esfuerzo de Europa): Toda la cultura europea, lo más granado de nuestra cultura —y no sólo los especialistas en astronomía, lenguas orientales o textos veterotestamentarios— se había de lanzar con verdadera pasión —y con exclusión de cualquier otro deber— al esclarecimiento de aquel enigma(192-3).

Esta afirmación viene precedida de una vertiginosa lista de cincuenta o sesenta eruditos, de sus escuelas, sus obras y relaciones mutuas a lo largo de cuatro apretadas páginas —que recuerdan, ante todo, las erudiciones ficticias de un Borges.

Es Benet, sin duda, quien parece haberse comportado aquí como novelista desenfadado y con un mucho de desparpajo al sacarse de la manga la descomunal relación de consultas eruditas. El efecto irónico respecto de Flaubert quedaría con ello perfectamente logrado. Pero hay todavía un rizo más en la broma de Benet: resulta que todos esos cincuenta o sesenta nombres, todas las obras mencionadas, corresponden a hombres y textos reales, vivos los unos y conocidos los otros por la época, 1877, en que Flaubert hizo la verdadera consulta. Resulta, pues, que Benet se ha tomado la flaubertiana molestia de hacer

que estos extremos sean verificablemente ciertos. La ironía que él había dirigido contra Flaubert, y la que éste como personaje había dirigido, a su vez, contra ese concertado esfuerzo europeo, se vuelven entonces contra el lector concreto de *En el estado*: tanto contra el lector que dé por sentado que Benet se ha inventado desenfadadamente esos nombres, como contra el que, como yo, haya sentido el flaubertiano y benetiano prurito de verificar su exactitud. En ambos casos el texto viene a demostrar que la ficción no remite más que a sí misma incluso cuando refleja una realidad comprobable. Y lo hace mediante esos dos ejemplos irónicamente contradictorios: el de Flaubert, en el que la ficción coincide con la realidad, y el de Benet, en que la realidad parece una ficción. Es este el más cumplido mentís que cabe dar al afán racionalizante del lector, a quien su propia conducta obliga a admitir que es él y no Benet quien hace posible esta ironía al insistir en que sus expectativas de correspondencia racional entre la ficción y la realidad sean la pauta obligada del relato.

2.3. *Deseabilidad de la ficción*

Esta conclusión nos lleva al tercer requisito irónico, el de la existencia de unas circunstancias de enunciación, narrativas en este caso, que hagan deseable, pero imposible, el tenor literal del enunciado, del relato. ¿Para quién podría ser deseable este tipo de novela de alusiones proliferantes; con tan evidentes apoyos en otras obras literarias; que tan manifiestamente exhibe lo problemático de su interpretación lectora? Sin duda, ante todo, para un lector a la caza de alusiones, de fuentes, de modelos; es decir, para ese lector intertextual que no ve el bosque por ver los árboles —¿o es al revés en este caso?—; que, empecinado en rastrear en la ficción correspondencias o estructuras tradicionalmente coherentes, desvirtúa su carácter, no entiende su naturaleza imaginaria.

Sin duda también Benet encuentra deseable esta situación puesto que, adoptando la postura clásica del «eirón» socrático, finge aceptar todas las opiniones y expectativas de este tipo de interlocutor literario —ese «esforzado» y «paciente» lector, como él le llama—... para darle una dosis revulsiva de su propia medicina a modo de perversa homeopatía, trasquilando, se

podría decir, a aquel mismo que iba a por lana. Se trata de una pequeña venganza de Benet contra cierto tipo de lector que le resulta especialmente antipático. De sobra es conocida su actitud ante la crítica profesional para que sea necesario repetir aquí sus nada elogiosos pronunciamientos al respecto.

Podría concluir señalando que *En el estado* se limita a ser un texto de valor negativo, una purga literaria sin valor positivo alguno, puesto que al mismo tiempo que complace y se conforma con los gustos de cierto tipo de lector acaba por demostrarle su impertinencia. Pero eso sería adoptar una perspectiva demasiado estrecha no ya ante esta irónica novela, sino ante la ironía, en general, y la ironía de todo lo novelesco, en particular.

¿No será el lector, al menos ese tipo de lector de quien tan regocijadamente se burla Benet, quien en realidad negativiza la novela con las expectativas y razonamientos con que intenta normalizar los «hechos» que el novelista presenta? ¿No será su afanoso esquematismo interpretativo la verdadera ficción vacía? Y ¿no será, entonces, la ficción de *En el estado* el verdadero hecho irrefutable, cierto, positivo? Porque quizás achacar la responsabilidad irónica exclusivamente a Benet no sea más que una débil finta defensiva de nuestras propias opiniones tradicionales, de nuestra querida racionalidad.

No quiero insinuar con ello que la verdad esté toda de parte de Benet y la mentira corresponda al lector. Es más interesante todavía: se trata de señalar, primero, que la ficción no parece ser ni más ni menos ficticia que la racionalidad lectora; segundo, que aquélla, independiente de ataduras verificables, sabe deleitarnos de un modo real aunque misterioso de que no es capaz la racionalidad: la exploración de verdades improbables es más satisfactoria que la creencia en mentiras olvidadas; y, tercero, que la ficción irónica es, paradójicamente, la única forma de plasmar fielmente esa realidad que le falta a la realidad: el sentido. Por eso, tan verdad como todo lo antedicho pudiera ser la afirmación de que *En el estado* refleja la incoherencia, el absurdo, el sinsentido de lo real, o, afinando más, de ciertas costumbres, opiniones y situaciones novelescas concretas.

En cualquier caso, es tanto el poder de la espiral irónica que no podemos ser sus receptores u observadores pasivos: si no ironizamos a la par del autor de *En el estado*, tan seria o tan

jocosamente como él lo hace, a la misma velocidad que él, nunca llegaremos a ser sus interlocutores. No pasaremos de ser unas ficciones lectoras tan irónicamente absurdas como el resto de las figuras que desfilan por sus páginas. Pero, ¿qué otra cosa podemos ser?[11]

Capítulo VII

La diferencia profética

La verdad fingida: *Crónica de una muerte anunciada*

1. El cuento al cuadrado

Muchos años después, ante la página en blanco, el escritor Gabriel García Márquez había de recordar aquel lunes aciago en que su amigo Santiago Nasar le sustituyó bajo el cuchillo de los vengadores... ¿Sí o no? Sí y no. Basta, en efecto, con que la narración de este «suceso» sea objeto de un relato sedicente e insistentemente novelesco, como lo es *Crónica de una muerte anunciada*, para que resulte (casi) imposible verificarlo. La sutileza de esta tan colombiana y entretenida «mamadura de gallo», sin embargo, no dejará de recordar al lector asiduo de García Márquez la diabólica escapatoria de Patricio Kelly, aquel espía que el escritor tanto admiraba y cuyo éxito, decía él en una antigua crónica, «se cifraba en que había estado únicamente protegido por el hecho cierto y comprobado de que nadie lo habría creído tan audaz»[1].

El hecho ocurrió el 22 de enero de 1951, en Sucre (Colombia): al descubrir la noche de bodas que su esposa, Margarita Chica Salas, no era virgen, Miguel Reyes Palencia la devolvió a su madre. Esa misma madrugada, Cayetano Gentile Chimento moría a manos de Víctor, hermano de Margarita, como causante de la deshonra de ésta. Fue un crimen sin misterios ni complicaciones, común en sus motivos, circunstancias y ejecución.

Treinta años después, el 28 de abril de 1981, aparecieron no una sino dos crónicas sobre el suceso: *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, publicada simultáneamente en Colombia, México, Argentina y España, y «García

Márquez lo vio morir», reportaje de Julio Roca y Camilo Calderón en exclusiva para el número inaugural del semanario colombiano *Al Día*[2].

Probablemente fue el mismo García Márquez quien insinuó a los periodistas su tarea reporteril, pues éstos acaban así su trabajo:

> García Márquez ha enriquecido y dramatizado la realidad. Y desearíamos que este reportaje pudiera servir a los lectores para descubrir por sí mismos cuáles son las diferencias y cuáles los elementos nuevos con que el autor ha estructurado tan rigurosamente su historia[3].

Una intención que, sin duda, está relacionada con esta declaración de García Márquez en México pocos días después de ambas publicaciones: «Lo que a mí me interesa, y creo que debe interesar a los críticos, es la comparación entre la realidad y la obra literaria». Y pasaba entonces a puntualizar:

> La novela apareció el lunes y una revista de Bogotá ya ha publicado un reportaje en el lugar donde ocurrieron los acontecimientos, con fotografías de los supuestos protagonistas. Han hecho un trabajo que periodísticamente creo que es excelente; pero hay una cosa formidable y es que el drama que los testigos contaron a los periodistas es totalmente distinto del de la novela. Quizá no sirva la palabra totalmente. El punto de partida es el mismo, pero la evolución es diferente. Tengo la pretensión de que el drama de mi libro es mejor, está más controlado, más estructurado[4].

Hagamos, pues, caso a García Márquez. Pero con una diferencia, porque, en definitiva, lo que interesa no es la comparación entre la realidad y la obra literaria, como él dice, sino la distinción entre dos tipos de relato: el de los periodistas, que se lleva a cabo como si estuviera predeterminado —prefigurado o pre-escrito— por los sucesos narrados; y el del novelista, que se sabe en todo momento determinante de los hechos, aun cuando se presente también como si los hechos lo prefiguraran o pre-escribieran a él. Desde este punto de vista lo interesante no son las muchas diferencias entre ambas crónicas, sino la inherente diferencia categórica de sus detalles coincidentes. *Crónica de una muerte anunciada*, crónica verdadera o

simulacro de crónica, aun cuando coincida con la realidad no pierde por ello su carácter ficticio e incontrastable: es un relato no por fiel a los hechos menos imaginario y, al revés, no por fantástico menos histórico.

Todo ello resulta evidente, por más que no esté expresamente confesado, en la explicación de la escritura de esta crónica por García Márquez pocos meses después de publicada. En agosto de 1981 apareció en *El País* de Madrid un artículo en dos partes titulado «El cuento del cuento» que se presenta como la «verdadera historia» de *Crónica de una muerte anunciada*. No es otra cosa, sin embargo, que un tejido de estupendas fabulaciones que justifican ampliamente su irónico título de «cuento del cuento». Este re-cuento no atañe ni poco ni mucho a los hechos ocurridos aquel lunes de enero de 1951, sino a ese otro relato que los enmarca calladamente y desde el interior de la novela —capítulos II y IV—: el fabuloso idilio de Bayardo San Román y Angela Vicario.

Según García Márquez, fue su compañero costeño, hoy fallecido, Alvaro Cepeda Samudio, quien un día le espetó:

> «Tengo una vaina que le interesa», me dijo de pronto. «Bayardo San Román volvió a buscar a Angela Vicario». Tal como él esperaba, me quedé petrificado. «Están viviendo juntos en Manaure», prosiguió, «viejos y jodidos, pero felices». No tuvo que decirme nada más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda [...]. La revelación de Alvaro Cepeda Samudio en aquel domingo de Sabanilla me puso el mundo en orden. La vuelta de Bayardo San Román con Angela Vicario era, sin duda, el final que faltaba. Todo estaba entonces muy claro: por mi afecto hacia la víctima, yo había pensado siempre que ésta era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un amor terrible[5].

Sin esa información, a la historia, esto es, a la realidad en su versión narrativa, «le faltaba una pata» que, dice García Márquez, «yo seguía buscando en la imaginación tratando de inventarla a la fuerza, sin pensar siquiera que también la vida lo estaba haciendo por su cuenta y con mejor ingenio»[6]. La vida, claro está, no inventó precisamente eso que tan bien redondeaba el imaginario idilio novelesco. Como se desprende de la entrevista hecha al marido real a las pocas semanas del reportaje inicial[7], Margarita Chica Salas, la esposa devuelta, seguía viviendo sola

en Sincelejo. Aquél, después de haber intentado sin éxito anular su matrimonio en Colombia, se volvió a casar en la más permisiva Costa Rica con una tal Enriqueta Obregón. De ella tuvo doce hijos y en su compañía vive, hasta el día de hoy, en Barranquilla, trabajando como agente de seguros.

A quien tenga ocasión de leer esta segunda minicrónica de *El País* no dejará de sorprenderle, además, el hecho de que su autor describa la visita hecha a Angela Vicario, para cerciorarse de la noticia que le dio su amigo, con las mismas palabras usadas en la novela por el narrador en semejante circunstancia. La crónica del crimen resulta, así, estar enmarcada, circunscrita, bien que desde su interior, por un relato fantástico que, a modo de fronteriza tierra de nadie, lo separa y distingue de la realidad misma. Y, a su vez, este relato aislante se encuentra inscrito en esa minicrónica titulada «Cuento del cuento», que, por muy histórica que se diga, no es más que una prolongación de un mismo tejido de circunstancias ficticias.

Lo que a García Márquez parece interesarle en su *Crónica de una muerte anunciada*, está visto, no es tanto (permitirnos) autentificar la verdad o la mentira de unos hechos como asegurar el carácter simulado de su relato testimonial; esto es, la impertinencia de un contraste probatorio, judicial, con la realidad. No de otro modo cabe entender el tenor de la última observación del escritor en su «Cuento del cuento»:

> A propósito: George Plimpton, en su entrevista histórica para *The Paris Review*, le preguntó a Ernest Hemingway si podía decir algo acerca del proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway contestó: «Si yo explicara cómo se hace eso, algunas veces sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación»[8].

La observación no fue óbice, sin embargo, para que en otra ocasión explicara a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza:

> La solución [que me permitió escribir *Crónica de una muerte anunciada*] fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad[9].

La aclaración no pudo ser más artera, pues ¿qué otra verdad puede ser esa que constituye «la mejor fórmula literaria» y se sirve de mentiras tales que las señaladas, sino la clásica verdad del mentiroso, la del tipo «nosotros los cretenses mentimos siempre»? Engañar con la verdad o, al revés, sincerarse al mentir, parecen ser, en efecto, los propósitos de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada.*

2. Un jardín de senderos que *no* se bifurcan

Para llevar a cabo tan sibilino proyecto el novelista se acoge a la intrincada lógica de lo profético.

La fatalidad es aquella fuerza sobrenatural, trascendente de lo individual, a la que el individuo atribuye los actos que, de hecho, lleva él a cabo naturalísimamente, pero de cuya responsabilidad quiere desprenderse y en cuyo carácter quiere ampararse. Esta fuerza sobrenatural, como su etimología indica —del latín FATUM, derivado de FARI, «decir»—, en todos los casos dice de antemano el hecho resultante, y a eso limita su actuación, a la acción de predecir. La predicción, sin embargo, puede ser o conocida por adelantado, o descubierta «a posteriori». Aunque profetizar un suceso haya de hacerse antes de haber ocurrido éste, la profecía no se realiza sino una vez cumplida: las que no se cumplen no son profecías verdaderas y, en rigor, ni siquiera son verdaderas profecías a secas. Una profecía, en realidad, se convalida retroactivamente desde el suceso profetizado. Cualquier suceso puede ser objeto de una profecía en ese caso, haya o no haya sido profetizado de hecho, pues sólo por referencia a él se reconstruye ésta como explicación «a posteriori» de algo ya ocurrido.

Según esto, las profecias desdoblan el presente o existen dos veces: una como futuro, hasta tanto se cumplen; y otra como pasado, una vez ocurrido lo profetizado: un futuro dentro del pasado o futuro anterior que no es, sin embargo, más que el presente mismo. El único camino causal del suceso se recorre simultánea e ilusoriamente en dos sentidos contradictorios: uno como tachadura y al mismo tiempo como confirmación del otro, visible bajo él. Una profecía es siempre, por tanto, una estructura

doble, consistente en la coexistencia de dos miradas, recíprocamente excluyentes, sobre la causalidad única de un hecho único. Más que predicción es, pues, una pos-dicción o, simplemente, una dicción, sin más, que, a partir del hecho consumado, se desdobla retroactivamente para presuponer su causa eficiente como antedicha, como pre-dicha.

Esa (pre)supuesta (pre)dicción es, evidentemente, ficticia[10]. Se trata de un engaño, y un engaño muy particular, consistente en creerse engañado sin haberlo sido. Este doble engaño se produce en dos fases. En un primer momento el individuo desdobla la causalidad (pasada o futura, recordada o prevista) en dos actuaciones: la propia y eficiente, a la que tacha de ineficaz, y otra, ajena, pero en todo igual a la propia, a la que considera eficaz. Este primer desdoblamiento ficticio da lugar a una segunda ficción: la consistente en creer que la actuación ajena, a pesar de su eficacia, es una imitación de la (ineficaz) actuación propia, a la que suplanta. Adviértase, en efecto, que, aun cuando la actuación propia se supone tendente a un resultado distinto del conseguido por la actuación ajena, resulta imposible distinguirlas, puesto que no es posible precisar ese hipotético resultado alternativo más que negativamente: su única definición se agota en no ser el resultado conseguido, sin más precisiones posibles. Esta realidad ineficaz propia es ilusoria en tanto que ineficaz y simplemente negativa, es decir, inexistente; la real es la otra, la realidad ajena, en tanto que eficaz y positiva.

La fatalidad, como doble engañoso del individuo, es el doble de una ficción, un falso doble, el engaño de un engaño, producto siempre del desdoblamiento fantasmal de la actuación propia, para que en ella se manifieste una voluntad que trascienda al individuo.

Esta es, sin duda, la pauta de conducta narrativa adoptada por García Márquez para el yo de su relato, sujeto del y al código literario; y ésta es, asimismo, la pauta de conducta atribuida por el novelista a los hermanos Vicario y, a través de ellos, al pueblo entero, sujetos del y al código del honor. En ambos casos se trata de agentes trascendentales bajo forma de protocolos de conducta, literaria y criminal, respectivamente, que no serían tales de no ser obedecidos, es decir, cuya existencia no precede a su actualización sino que depende de su cumplimiento.

3. «Matarás a tu ofensor...»

En vista de lo antedicho, conviene precisar que el repetido anuncio de la muerte de Santiago Nasar por los hermanos Vicario no es el verdadero origen de la profecía de muerte, no es la predicción misma. Este anuncio es, por un lado, un repetido intento (ficticio) de evitar el cumplimiento de un anuncio profético ya existente, y, por otro, una verdadera convocatoria o llamamiento al pueblo para que coparticipe en su cumplimiento. No en vano, en efecto, los hermanos se llaman Pedro y Pablo, como los dos principales apóstoles y primeros sacerdotes de la Iglesia; esto es, de una congregación de fieles para la repetición unánime del sacrificio de la misa. Por ello es, sin duda, por lo que se apellidan, además, Vicario: representantes o sustitutos del pueblo entero. Y por eso, también, son de profesión sacrificadores, o sea, matarifes.

El carácter simbólico de la nomenclatura usada en la novela es demasiado evidente para insistir en él más largamente, pero se impone una última precisión: el verdadero anuncio profético está a cargo de quien pronuncia el nombre de la víctima, Angela, que es a quien, por su nombre, le compete etimológicamente esta función. De quién sea, sin embargo, la voluntad que este «ángel del Señor» anuncia, esto es, quién sea su verdadero autor o señor, constituye el intrigante misterio que el novelista sugiere que llamemos fatalidad, a falta de más precisa identificación[11].

La pronunciación del nombre de la víctima por Angela Vicario tiene carácter de veredicto. En efecto, el código del honor que así pone en marcha da a sus palabras valor de sentencia —predicente, como todas las sentencias—, según una ley penal que preceptúa o predice la muerte del ofensor a manos del ofendido: la reparación de la vertida sangre virginal mediante el derramamiento de la sangre criminal.

Se trata de un código abundantemente escrito y reescrito en la literatura clásica castellana y, particularmente, en el Calderón de los conocidos dramas de honor: *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*, por ejemplo. En ellos Calderón, como todos saben, trata del doloroso dilema que esta obligación codificada plantea al individuo: venganza o deshonor; vale decir, muerte moral o muerte social. *Crónica de una muerte anunciada* aborda el tema, sin embargo, desde otro punto de

vista y con otros propósitos, pues en ella no se trata de una elección entre tales males alternativos. Los hermanos Vicario no sufren de indecisión causada por obligaciones antagónicas, como no sufrirán tampoco las consecuencias, igualmente detestables, de elegir entre una u otra desgracia. Para ellos la obligación vengadora no ofrece duda[12]. Todo ello apunta, para seguir con Calderón, más a su *La vida es sueño* que a los dramas de honor; o, mejor dicho, a un híbrido de ambos, en el que la profecía dimanara del código del honor en vez de hacerlo de un código astrológico.

Dos tragedias especialmente admiradas por García Márquez señalan una diferencia análoga a la existente entre las comedias de Calderón: *Antígona*, la tragedia del deber, y *Edipo, rey*, la tragedia del destino. Es esta última, naturalmente, la que más concomitancias tiene con *Crónica de una muerte anunciada*, pero tampoco en este caso estamos ante una imitación sumisa del modelo. Este es, más bien, la formulación paradigmática cuyas limitaciones inherentes García Márquez se propone remediar: «La novela policíaca genial», había dicho en una ocasión el escritor, «es *Edipo, rey* de Sófocles, porque es el investigador quien descubre que es él mismo el asesino». A ello añadía, a renglón seguido: «Lo único fastidioso de la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio»[13].

4. La necesidad del absurdo

Ahora bien, en *Crónica de una muerte anunciada* no parece haber misterio alguno, sino claridad meridiana. A la pregunta ¿por qué muere Santiago Nasar?, parece que ha de contestarse sin duda alguna: porque la fatalidad le eligió como víctima para un sacrificio ritual comunitario. Tan evidente es el carácter ineluctable de su muerte que, fascinados —y en esta fascinación los lectores nos asemejamos a los matadores— por lo riguroso de la profecía y de la obligación codificada, tendemos a pasar por alto un hecho igualmente evidente en la novela: que Santiago Nasar no fue, con toda probabilidad, culpable de la ofensa de que se le acusa, y que, por tanto, murió por equivocación.

Recuérdese que una de las invenciones novelescas más

llamativas de *Crónica de una muerte anunciada* es la relativa a la desconocida identidad del (verdadero) culpable de la deshonra de Angela Vicario y, por ende, de causa en efecto, del individuo a quien el muerto reemplazó. De hecho, no hubo misterio alguno sobre este punto —aunque así lo indique el reportaje periodístico de *Al Día,* dejándose influir, sin duda, por la insistencia con que García Márquez reitera la duda en su novela. En ella el misterio original se espesa hasta el punto de darse por cierto que, fuera quien fuera, quien resulta la víctima *no* pudo ser el responsable. Por ello es por lo que no deja de sorprender que esta intrigante incógnita no haya inquietado a nadie. Así, al menos, lo afirma el narrador:

> Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad[14].

Con este reconcomio se estuvo desviviendo el escritor durante años hasta, por lo visto, resolverlo mediante la escritura de su crónica: «El muerto le penaba», afirma una entrevistadora, citando a García Márquez,

> peor que mis constantes dolores de dientes y de muelas, que no sé por qué no me resigno a sacar de una vez, como me he sacado ahora a Santiago Nasar de un prolongado, agonizante, pero efectivo plumazo[15].

En *Crónica de una muerte anunciada* cada uno de los participantes —incluido, sobre todo, el anónimo narrador— ocupa, en efecto, el lugar y asume la misión que le tenía reservados la fatalidad. Pero sería más cercano a la verdad decir que *Crónica de una muerte anunciada* reorganiza de tal manera el suceso histórico que la evidente impersonalidad de lo fatal llena el vacío creado por la oculta personalidad del verdadero culpable: la impersonalidad se equipara a la personalidad desconocida, trascendiéndola de paso. De eso es de lo que la novela pretende convencernos al sugerir el sensato razonamiento de que ante lo irremediable de cualquier muerte, interesa más saber

cómo se produjo, sus preparativos y su ejecución, que saber si debería o no haberse producido. ¿Qué importancia, en efecto, puede tener para nadie la averiguación de un hipotético quién-debía-morir-en-su-lugar, un no-hecho, ante la imperiosa necesidad de entender cómo pudo ocurrir lo indudablemente ocurrido, lo irreparable? ¿Acaso no explica la fatalidad cumplidamente cómo se llevó a cabo la ejecución, con completa independencia de las razones que, de ordinario, justifican (o impiden) una ejecución, a saber, la culpabilidad (o la inocencia) de la víctima?

Así planteada la cuestión, fácil es advertir que el esquema fatalista adoptado por *Crónica de una muerte anunciada* sólo consigue una explicación satisfactoria de la muerte de Santiago Nasar en la medida en que ésta es absurda, es decir, injustificable por falta de culpabilidad probada o indudable. No se debe, pues, olvidar o pasar por alto esta cuestión de la culpabilidad de Santiago Nasar, sino, al revés, tenerla siempre en mientes para que la certeza de su inocencia aumente la pertinencia de la explicación fatalista.

Se dirá que de haber sido Santiago Nasar culpable de la ofensa habría muerto de igual modo: el desarrollo de su ejecución se habría producido por los mismos pasos y mediante las mismas casualidades. Mas, entonces, esa fatalidad habría sido diferente, menos fatal —si es que cabe disminución en esta materia— en cuanto justificada: en tanto que coincidente con una correspondencia entre culpa y castigo que estamos acostumbrados a considerar pertinente, fatalidad no habría sido sino el nombre de la justicia.

La fatalidad es tanto más fatal cuanto que no es ni justa ni injusta, sino ajena a ambas nociones. De ahí que la ignorancia de la culpabilidad o la inocencia del muerto, en vez de un detalle accesorio en la explicación de su muerte, sea, al contrario, el fundamento que da fuerza convincente, rigor ejemplar, a la explicación fatalista.

La fatalidad no sólo explica cumplidamente por qué muere Santiago Nasar, sino que también explica —o implica, más bien— la razón de que sea él y no otro quien así muera; esto es, por qué muere un inocente en vez del culpable: Santiago Nasar muere a causa de un desatroso equívoco que el desconocido culpable no tuvo ocasión, o intención, de deshacer; un equívoco que la rigurosa relojería de lo fatal impide corregir y cuya aclaración, en fin de cuentas, resulta impertinente.

Resumiendo, en *Crónica de una muerte anunciada* la fatalidad no anula el misterio de la desconocida identidad del culpable, sino que lo presupone como condición de su propia existencia.

5. Un secreto por otro

En efecto, la otra cara de este engañoso desinterés novelesco por la culpabilidad o inocencia de la víctima es el segundo de sus inexistentes misterios, el de la identidad del verdadero culpable. ¿Quién mató a Santiago Nasar? Los hermanos Vicario, sin duda; el pueblo entero, quizás. Conocidos son los ambiguos intentos, fallidos en todos los casos, de los personajes de la novela para «evitar» uno tras otro la muerte de Santiago Nasar. Todos, en efecto, habían de fallar puesto que se dicen sometidos a la ley de la fatalidad, cuya lógica interna, ya se sabe, convierte el acto de esquiva en acto eficaz. Sólo un remedio olvidan todos, el único que habría sido verdaderamente eficaz: el de señalar que el destino fatal de Santiago Nasar *no* era *su* destino; es decir, el de exculparle de la ofensa que se le achaca atribuyéndosela a su verdadero autor.

¿Quién conocía la identidad del culpable? ¿Quién la calló? ¿Quién, en última instancia, fue el responsable de la puesta en marcha de esa implacable máquina de muerte?

No es verosímil que, salvo Angela Vicario, nadie en el pueblo pudiera conocer esa oculta identidad, ni, por tanto, pudiera ofrecer tal decisivo remedio. Nadie, es claro, excepto el ofensor mismo. Mas a éste le iba la vida en el silencio, pues exonerar así a Santiago Nasar y morir él mismo habrían sido todo uno.

De los personajes mencionados en la novela, los únicos, se nos asegura, que no oyeron el anuncio de muerte de Santiago Nasar, la falsa acusación, y no tuvieron, por tanto, oportunidad de intentar atajar su ejecución, siquiera inútilmente, fueron el padre y las hermanas de Angela, su marido y el anónimo «yo» del relato, el primo de Angela. Evidentemente, de una lista de posibles culpables hay que descartarlos a todos menos al último de ellos. ¿Quién es este curioso personaje sin nombre, pero de tan indudable identidad?

Por cuanto el relato trata no sólo de los hechos sino también

de su investigación, que el cronista mismo llevó a cabo, la sinceridad le obligaba, en todos los casos, a usar la primera persona narrativa. A lo que no estaba obligado, en cambio, era a confesarse testigo presencial y, menos aún, partícipe en los hechos. No es verdad, sin embargo, que García Márquez haya sido ninguna de estas dos cosas porque no estuvo presente durante el suceso. Según su hermano Luis Enrique, que sí estuvo presente,

> no es cierto, como se ha dicho, que Gabito haya visto morir a Cayetano. Gabito ni siquiera se encontraba en Sucre aquel día: estaba en Cartagena, donde era profesor de castellano en el Colegio Departamental Anexo a la Universidad de Cartagena. Y escribía crónicas en *El Universal*. Estudiaba Derecho[16].

Esta adicional patraña narrativa es de un cariz más inquietante que las ya señaladas acerca de la conducta del investigador; especialmente cuando se recuerda la razón por la que este anónimo participante, el único cuya conducta no parece haber tenido consecuencia alguna para Santiago Nasar, se mantiene al margen del crimen: ignora tanto su anuncio como su ejecución porque

> María Alejandrina Cervantes había dejado sin tranca la puerta de la casa. Me despedí de mi hermano, atravesé el corredor donde dormían los gatos de las mulatas amontonados entre los tulipanes y empujé sin tocar la puerta del dormitorio. Las luces estaban apagadas, pero tan pronto como entré percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos de leoparda insomne en la oscuridad, y después no volví a saber de mí mismo hasta que empezaron a sonar las campanas(110-11).

Es ésta una primicia testimonial que hasta ahora mismo todos, actores y lectores, desconocíamos. Mejor dicho, lo que ignorábamos era que aquella madrugada pasada en los brazos de esta mujer, antigua amante de Santiago Nasar que todavía le «tenía tanto respeto que no se volvió a acostar con nadie si él estaba presente»(106); que aquella reunión, digo, hubiera sido parte de un secreto celosamente guardado. Pero nos enteramos inmediatamente de ello, pues a renglón seguido de las últimas palabras transcritas, confiesa el narrador:

> En aquellas últimas vacaciones [María Alejandrina] nos despachaba temprano con el pretexto inverosímil de que estaba cansada, pero dejaba la puerta sin tranca y una luz encendida en el corredor para que volviera yo a entrar en secreto(106).

El secreto es de monta, tanto más si se empareja con otro «secreto» que el narrador ha puesto en duda poco antes:

> Tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar [...] Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetirlo muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir y menos un secreto tan grande(68-69).

Nadie podría creer tampoco, sin duda, que el narrador tuviera sin compartir un secreto tan importante como el de estar reemplazando a su amigo Santiago Nasar en los brazos de su antigua amante. Este carácter recíprocamente sustitutivo salta tanto a la vista que parece indicar que mientras el inexistente secreto de Santiago Nasar es «revelado» con consecuencias fatales, el hasta ahora no revelado, pero verdadero, secreto del narrador, logró justamente lo contrario: cuando menos, convertirle en el único personaje totalmente irresponsable del crimen; cuando más, librarle de la muerte[17].

Se objetará que es posible que el narrador no hubiera podido salvar a su amigo porque él tampoco conociera la identidad del verdadero responsable; o que, aun cuando lo conociera, su ignorancia del peligro y, por tanto, de la necesidad del remedio, se debió a una casualidad más, similar a las muchas que inhabilitan a los demás participantes; incluso que, de haber oído el anuncio y haber querido hacer algo, su ayuda podría haber sido igualmente ineficaz. Todo ello es posible. Sin embargo, que no sepamos a ciencia cierta lo que él habría podido hacer convierte a su conducta en distinta de la de todos los demás: que en un acontecimiento en el que las de todos estos son, paladinamente, eficaces o ineficaces, haya una, la suya, tan evidentemente ambigua, tan casualmente desconocida, invita a toda clase de especulaciones y, muy especialmente, a

preguntarse si, en su inacción misma, no habrá sido ésa, la suya, la más decisiva de todas.

Porque, una de dos: o el primo de Angela no es responsable de la deshonra de ésta, en cuyo caso su pasividad y su ignorancia durante el suceso no tienen significancia alguna —pero ambas son, como ya se ha visto, poco o nada verosímiles—; o sí es responsable de la deshonra que pone en marcha la venganza criminal. En este último caso lo que le impide evitarla (y morir) es, bien una casualidad fatal, en todo semejante a la que afecta al resto del pueblo, bien una decisión personal encubierta bajo capa de casualidad fatal. Es decir, su culpabilidad, aun cuando verosímil, no deja nunca de ser equívoca: no permite determinar si su decisivo silencio es voluntario o involuntario. Si voluntario, no hubo fatalidad verdadera, pero sí el engaño de hacernos creer que la hubo. Si involuntario, sí hubo fatalidad, pero entonces se trata, como siempre, de un autoengaño igual al de los matadores: este anónimo amigo se habría desdoblado fantasmalmente, achacando su silencio o inacción a un causante desconocido, la fatalidad, para considerarse a sí mismo causante involuntario. En ambos casos la (in)voluntariedad del silencio —pues en eso consiste la conducta que mata al inocente amigo— es atribuida a otro como doble del sujeto individual.

Si, por otra parte, el anónimo personaje/narrador hubiera sido víctima de una verdadera casualidad desafortunada que le hubiera impedido la oportuna confesión salvadora, esperaríamos que ésta se produjera ahora para reforzar la ambigüedad de su actual explicación mediante la fatalidad.

6. Espejos, espejismos

Si este sujeto fuera un personaje cualquiera de la novela, no podrían pasar de aquí las especulaciones acerca de la conciencia o la inconsciencia de su propio desdoblamiento, es decir, acerca de su responsabilidad. Pero se trata del narrador mismo. La relación especular que la primera persona del relato establece entre actor y narrador permite las siguientes deducciones adicionales.

Cuando el narrador no despeja la incógnita acerca de la voluntariedad o involuntariedad de su silencio como actor

—después de haberla insinuado poderosamente— lo que está haciendo, en realidad, es permitirla o, más bien, crearla ahora con plena voluntariedad. Está mintiendo, por omisión, al silenciar actualmente ese (des)conocimiento en el pasado. Mas este mentiroso silencio narrativo, al repetir y prolongar el silencio actor, no hace sino reproducir, en otro ámbito, la anterior duplicación equívoca y fantasmal de sí mismo: ahora reproducida como reflejo especular del autor titular del libro por el narrador en primera persona. En esta nueva pareja se da, en efecto, la misma duplicidad irresoluble de antes: si el mentiroso narrador coincide con el autor, es que éste miente también al crear un cronista mentiroso; si, en cambio, no coincide con él, es decir, si el narrador es una ficción distinta del autor, éste vuelve a mentir, pues no sólo le hace hablar en primera persona sino que implícita, pero indudablemente, le presta su propio nombre. En ambos casos estamos ante un desdoblamiento narrativo tan engañoso como el desdoblamiento fatal: en el primero, ante un narrador que duplica al autor engañosamente como si fuera su fatalidad; en el segundo, ante un autor que actúa como si fuera la fatalidad del narrador —la misma duplicación, pero invertida.

La alternativa narrativa refleja fielmente la alternativa narrada en toda su ambivalencia como fatalidad (engañosa) conocida o desconocida. La diferencia esencial entre la narración y la acción es que aquélla, pero no ésta, consiste siempre en un desdoblamiento engañoso: la singularidad, la idiotez o unicidad de la narración es la duplicidad misma, puesto que la producción narrativa no puede ser otra cosa que una re-producción. Así, pues, el desdoblamiento engañoso, optativo al nivel de la acción fatalista, resulta obligatorio al nivel de la narración. En consecuencia, optativo es, también, el reflejar uno en otro. Mas, cuando se opta por crear este reflejo, no puede hacerse sino conscientemente —a menos de querer suponer por parte del autor una docta ignorancia escritora que sería demasiado inverosímil en el caso de García Márquez, autor cervantescamente sabio, si los hay.

Por simples correspondencias especulares se puede deducir, entonces, que el conocimiento de la eficacia del silencio por parte del autor implica su conocimiento por parte del anónimo actor, y, en consecuencia, que el cronista llamado Gabriel García Márquez —si no el García Márquez de carne y hueso— es, según su propia *Crónica de una muerte anunciada,* el

responsable de la muerte de su amigo Santiago Nasar —si no de Cayetano Gentile.

Esta sería la solución, pero solución implícita nada más, digna del E. A. Poe de *La carta robada,* con que esta novela de amor y de muerte, de misterio y de fatalidad, corrige el «defecto» edípico-policíaco de la responsabilidad unívoca e indudable. Lo hace, en realidad, mediante una repetición callada del mismo con la que, jugando con el tema de la sabia ceguera, que tanta importancia tiene para Edipo, pone cegadoramente ante el lector aquello mismo que le quiere ocultar: que el investigador es, él mismo, el criminal[18].

Notas

Introducción

[1] Véase Rodríguez-Moñino 1968.

[2] No habría que descartar, sin embargo, la medida en que el relato oral debió de ser directa e indirectamente afectado por la abundancia y asequibilidad de textos impresos baratos como los pliegos sueltos —cuestión que está todavía por estudiar.

[3] Aunque no disponemos de cifras definitivas acerca del grado de alfabetización de España en el Siglo de Oro, sí sabemos, por un lado, que era decididamente minoritario y, por otro, que aumentó sensiblemente respecto de los siglos anteriores. Acerca de ello se pueden consultar Chevalier 1976; Clanchy 1979; *Livre et lecture* 1981; Lawrance 1985; *De l'Alphabétisation* 1987. Acerca del aumento de la escolaridad, véase Kagan 1981.

[4] Véase Auerbach 1966:229-336.

[5] Véase Chaytor 1945.

[6] Recientemente ha tratado de ello Reed 1981, especialmente en los capítulos II, III y IV.

[7] Entiendo por situación comunicativa o de discurso «el conjunto de hechos conocidos por el emisor y/o el receptor en el momento en que ocurre el acto de palabra» (Germain 1975:15) y le presupongo un carácter imprescindible, es decir, presupongo que no hay enunciado cuyo sentido sea ajeno a la situación en que se emite y/o se recibe.

[8] En rigor, la situación respectiva de emisor y de receptor es individualmente diferente tanto de viva voz como por escrito. En este sentido individual, la diferencia entre ellas lo es de grado y no de funcionamiento. Si no fuera así, no sería posible el lenguaje escrito, que no es sino una radicalización de esa capacidad general de recontextualización del lenguaje para salvar diferencias individuales incluso cuando las distinguen características espacio-temporales. Otra manera de significar esto mismo sería señalando que, puesto que la escritura no es sino la explotación de la capacidad general de todo lenguaje de ser reinsertado en situación distinta de la del emisor, sin lo cual no sería posible, es esta «escribibilidad» del lenguaje, el oral incluido, lo que lo hace posible.

[9] Además de la generalizada caracterización del lenguaje literario como lenguaje de segundo grado —véase, por ejemplo, Lotman 1977— han propuesto esta versión particular Lázaro Carreter 1980 y Herrnstein Smith 1978. También están relacionados con esta perspectiva los trabajos sobre la teoría de los «actos de palabra» («speech acts») y la literatura.

[10] Así se explica la conocida actualización, el carácter absoluto o pleno, del pasado oral, y su diferencia con el pasado escrito. El primero es siempre un pasado simple, un pasado en o respecto del presente de la memoria viva, compartida por el narrador oral y por sus oyentes —que es el único archivo cultural de quienes no disponen o no usan la escritura. El segundo, en cambio, es pretérito no respecto del presente de la memoria, sino respecto de un distinto pasado mediador, el de la escritura, que se distingue del presente tácito de la lectura por haber ocurrido ya cuando ésta tiene lugar, y del pasado representado por la escritura por no haber ocurrido entonces todavía.

[11] Las observaciones que siguen se basan principalmente en González de Amezúa 1951:II, Febvre & Martin 1958, Walker 1971, Romero de Lecea 1972 y 1974, Harvey 1975, Martin 1975, Hirsch 1974 y 1978, Cruickshanck 1978, Whinnom 1980, Frenk 1982, Eisenstein 1979, y Chartier 1985.

[12] Acerca del cambio de la enseñanza y de la disciplina intelectual en general a causa de la letra impresa, véase prácticamente toda la obra de Walter J. Ong y, más particularmente, Ong 1958. También Eisenstein 1979.

[13] Sobre legislación española en esta materia véanse Cendán Pazos 1974:23-83 y Simón Díaz 1983.

[14] Escarpit 1962

[15] Jakobson 1960

[16] La caracterización de la actitud fundamental de la novela como irónica tiene precedentes tan ilustres como José Ortega y Gasset (Ortega y Gasset 1914) o Giorgy Lukács (Lukács 1917). Quede claro, sin embargo, que esta «ironía de lo novelesco» no es la ironía del narrador respecto de su relato, y mucho menos la ironía de los personajes o de los sucesos relatados, sino la del novelista al mencionarle irónicamente al lector cierta situación narrativa; es decir, al presentársela como real al mismo tiempo que le indica que no lo es.

[17] La fraseología es mía. Se basa en Sperber & Wilson 1981 y Sperber 1984.

[18] Cutler 1974:117

[19] Una versión más particularizada del funcionamiento de la ironía que, aunque anterior a mi conocimiento de las ideas de Sperber y Wilson, se atiene en lo fundamental a lo aquí señalado, se encuentra en Díaz-Migoyo 1980a.

[20] No todos, desde luego, pues todavía existen muchos tipos de escritura, como las cartas personales, por ejemplo, cuyo destino no es la impresión y que, en consecuencia, se escriben y se leen de un modo pretipográfico.

[21] De ahí que la lírica no se beneficiara apreciablemente de la imprenta. Para ella fue la escritura la que marcó la diferencia esencial con la lírica oral al permitir esa redoblada atención lectora a la situación inherente en la forma de sus enunciados. Véase Widdowson 1987.

Capítulo I

[1] Cervantes 1922-25, I:312. Las demás citas de la novela se hacen por el número de página de esta edición, que tiene la ventaja de ofrecer en páginas enfrentadas el texto respectivo de la edición princeps y del manuscrito Porras de la Cámara.

[2] Esta es la tesis de Aylward 1982.

[3] Hayes 1981. Véanse también, en este sentido, los trabajos de Selig 1967, Febres 1972 y El Saffar 1974.

[4] Valera 1968:448.

[5] Ortega y Gasset 1914, especialmente su «Meditación primera (Breve tratado de la novela)».

[6] Son de sobra conocidos los trabajos de Jacques Derrida sobre este tema, especialmente Derrida 1967. Claro está que la escritura del habla, en el sentido en que de ella trata Derrida, no es la escritura que transcribe el habla, sino la inherente en ella, se manifieste o no en signos visibles. El «libro de memoria» es transcripción de un habla anterior, pero únicamente puede serlo porque la memoria hablada es ya siempre («déjà toujours») una escritura —en este caso reflejada secundariamente en la escritura «cervantina».

[7] Sieber 1980 I:28; asimismo, Selig 1967.

[8] Además del trabajo de Derrida 1972:247-324, véase, en relación con esta operación u olvido fundacional de la filosofía desde Platón —e informando, pues, el supuesto neo-platonismo de Cervantes—, Deleuze 1971:321-336.

[9] Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1984a.

Capítulo II

[1] Cervantes 1982, I:216. A partir de ahora las citas irán señaladas por el número de página de esta edición entre paréntesis.

[2] Como resumen y puesta a punto de esta cuestión, abundantemente tratada por los cervantistas, bastará con consultar en los apartados pertinentes Forcione 1982, particularmente el estudio dedicado a «La Gitanilla».

[3] Forcione 1982:96-157.

[4] Esta intriga corresponde perfectamente al desarrollo arquetípico de este género de relato, como es fácil comprobar leyendo Frye 1976.

[5] Se puede presumir el conocimiento por Cervantes del personaje, Ricardo I de Inglaterra (1157-1199), pues su historia y, sobre todo, su leyenda y su apoyo tuvieron amplia difusión. En la literatura castellana es mencionado por Don Juan Manuel en su *Conde Lucanor*: «... otras historietas como aquellas en que suenan los nombres de Saladino y Ricardo Corazón de León nos transportan al gran ciclo de las Cruzadas, cuya popularidad era grande en España y está atestiguada por la traducción de la *Gran Conquista de Ultramar*» (Menéndez Pelayo 1962, I:146). En efecto, la *Gran Conquista de Ultramar*, publicada en Salamanca en 1503, se ocupa de Ricardo I de Inglaterra en su Parte IV, capítulos 202 a 225. Emprendió éste, con Felipe II de Francia, la Tercera Cruzada (1189-1192) y, de camino a Jerusalén, conquistó Chipre, donde se casó, en 1191, con Berenguela de Navarra, hija del rey Sancho VI de Navarra.

Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1987a.

Capítulo III

[1] Quevedo 1972:103. Las demás citas de la obra se harán por el número de página de esta edición, entre paréntesis.

[2] Colie 1966.

[3] En lo que siguen difiriendo el diablo y el Licenciado es en que las palabras de aquél, como él mismo confiesa, no pretenden ayudar a los hombres, sino que pretenden impedir «que podáis decir que faltó quien os lo dijese»(102); esto es, pretenden impedirle la excusa última de la ignorancia para obligarle a admitir la realidad de su condición pecadora como mentira o ficción sin paliativos; obligarle a admitir, pues, que era verdad, que nunca ha dejado de ser verdad, la diablura de los hombres y, por ende, la humanidad del diablo —una verdad que sólo la ignorancia podía seguir manteniendo como mentira.

[4] Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1980b.

Capítulo IV

[1] Quevedo 1972:184. Las demás citas, por la página de esta edición.

[2] Con ello se alcanzan la insensibilidad o la ataraxia perseguidas, respectivamente, por el estoico y por el escéptico. En efecto, estas dos doctrinas, muy en boga a finales del XVI y principios del XVII, contituyen la armazón ideológica de este Discurso. Explícitamente lo indica Quevedo en otra ocasión en que también utiliza la ficción con fines reveladores. Se trata del Discurso ascético-moral de *La cuna y la sepultura*, cuya primera parte, «Cuna y vida», fue escrita en 1612 —como *El mundo por de dentro—*, para ser luego refundida en 1632 —casi lo mismo, de nuevo, que la modificación de *El mundo* para la edición de *Juguetes de la niñez*. En una de las cartas nuncupatorias de *La cuna y la sepultura* advierte Quevedo:

> Considerando cuán poco puede con los hombres distraídos la autoridad, por estar los sentidos y potencias humanas más de parte de lo que ven que de lo que se les promete (de donde nace caudalosa la licencia en las culpas), he querido (viendo que el hombre es racional, y que desto no puede huir), valiéndome de la razón, aprisionarle el entendimiento en ella. Y para fabricar este lazo, en que consiste su verdadera libertad, me he valido en los cuatro primeros capítulos de la doctrina de los estoicos. (Quevedo 1969:16-7)

Estos cuatro capítulos —en realidad, estoicos los tres primeros y escéptico el cuarto— tienen, efectivamente, un valor de trampas o engaños para la razón, de ficciones, como repetirá al principio del quinto capítulo:

> Ya que moralmente quedas advertido, quiero que en lo espiritual oigas con más brevedad lo que te puede ser provechoso y no molesto, que estas cosas son las que más te convienen y menos apacibles te parecen, y es menester a veces disfrazártelas o con la elocuencia o variedad o agudeza para que recibas salud del engaño.(Quevedo 1969:93)

Sobre el neo-escepticismo, véase Popkin 1964. Sobre Quevedo y el neo-estoicismo, véanse González de la Calle 1965, Rothe 1965 y Ettinghausen 1972.

[3] Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1982.

Capítulo V

[1] Eliot 1948:49-50.(Traducción mía)

[2] Véase Díaz-Migoyo 1986.

[3] Véase Dougherty 1980.

[4] Valle-Inclán 1926. Hago las citas indicando solamente Parte, Libro y capitulillo, por este orden.

[5] Valle-Inclán 1947, II.

[6] Gómez de la Serna 1979:13.

[7] Díaz-Migoyo 1985: 128 y sigs.

[8] Corominas 1967:536 define así la raíz de la palabra: «*Simultáneo,* 1739. Deriv. culto, común a los varios idiomas de Occidente, del lat. *simultas,* atis, "competencia, rivalidad," con influjo del sentido de *simul,* "juntamente"».

[9] René Girard en toda su obra a partir de Girard 1972; Bandera 1975.

[10] Jacques Derrida en toda su obra, especialmente en la de los primeros años y, más particularmente, Derrida 1972.

[11] González Echevarría 1980

[12] Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1988.

Capítulo VI

[1] Azúa 1975.

[2] Hernández 1977.

[3] *Novela española actual* 1976:178.

[4] Para un tratamiento más detallado, véase Díaz-Migoyo 1980a.

[5] Benet 1977. De ahora en adelante, cito por la página de esta edición, entre paréntesis.

[6] Como es conocido el cariño que Benet tuvo por Pío Baroja, a cuya tertulia madrileña asistió durante varios años, debemos preguntarnos si esta palabra tendrá algo que ver con cierta desconocida que mandó una carta al escritor vasco el 27 de febrero de 1922 ó 1923. Pío Baroja la publicó en sus *Memorias* en la sección titulada «Conversaciones en París el año 39» bajo la rúbrica «Cartas de desconocidas. I, De una circasiana». Entre otras cosas dice la corresponsal, que firma «S. W.», «Aunque paso por norteamericana, soy circasiana de nacimiento, de familia de antiguos jefes rebeldes, enemigos de Rusia y Turquía» (Baroja 1955:932-933). La carta es una petición de cita que Pío Baroja no contestó —de lo cual se lamenta ahora.

[7] Debo el recordatorio a mi amigo J. Carlos Piera, que está milagrosamente lleno de este tipo de perlas memoriosas.

[8] Puestos a escuchar campanas ilocalizables, no dejará de resultar familiar esta exclamación, además, a quien haya leído otra novela de Juan Benet, *Saúl contra Samuel,* donde se dice: «Se había curvado el cuadro de la historia para situarlos al fondo de un salón, en el momento end que cantaran "O Richard, o mon roi"»(Benet 1980:82).

[9] Me doy cuenta de que no facilita las cosas advertir que los orgasmos de la vieja dama han sido cinco, lo mismo que las novelas de Benet hasta 1977; y que, por tanto, el sexto que tanto teme quizás esté relacionado con la sexta novela: ¡*En el estado* mismo! Las consecuencias de este tipo de retorcida lectura

alegórica —¿o es simbólica?— son demasiado abracadabrantes para intentar perfilarlas siquiera. Pero hay una insinuación de ello en Azancot 1977.

[10] Benet 1973:107

[11] Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1984b.

Capítulo VII

[1] García Márquez 1982b:547.

[2] Roca & Calderón 1981.

[3] Roca & Calderón 1981:108.

[4] Ceberio 1981:29

[5] García Márquez 1981:7.

[6] García Márquez 1981:7.

[7] Roca 1981.

[8] García Márquez 1981b:10.

[9] García Márquez 1982a:28

[10] Sobre este tema véase Rosset 1976.

[11] En cualquier caso, la fallida visita del nuncio religioso, el obispo acompañado por españoles, parece indicar que no se trata del dios de los cristianos. Este, en la persona de su representante en la Tierra, se limita a bendecir, desde lejos y distraídamente, un sacrificio laico —si es que esto es posible— ya en marcha o a punto de producirse.

[12] Bien es verdad que hasta el último momento dicen querer evitarla, pero no porque la cuestionen alternativamente: sus ambiguos intentos frustrados resaltan la imposibilidad de sustraerse a la venganza, así como la clásica paradoja profética de que sus acciones obstaculizadoras sean, en realidad, el modo idóneo de llevar a cabo la profecía.

[13] Entrevista de Manuel Pereira con García Márquez en 1979 citada por Rama 1982:18-19. Fue éste el primer comentario crítico sobre la novela —pues era el prólogo de su edición por Círculo de Lectores (Barcelona, 1981)— y el último de este malogrado ensayista. A él debo la fructífera sospecha del doble juego de García Márquez.

[14] García Márquez 1981a:154. Las demás citas de la novela se hacen por el número de página de esta edición, entre paréntesis y directamente en el texto.

[15] Romero 1981:30.

[16] Entrevista de Juan Gossain con García Márquez para *El Heraldo* (Barranquilla), reproducida en Gossain 1981. La cita es de la segunda entrega, subtitulada «Hermano de Gabo recuerda el día trágico».

[17] Debo la idea de la sustitución a Aníbal González Pérez, cuyo trabajo «The Ends of the Text: Journalism in the Fiction of Gabriel García Márquez»(Ortega 1988) leí manuscrito antes que el ya citado de Angel Rama, donde también se menciona este extremo.

[18] No me hubiera sido posible coleccionar las muchas noticias periodísticas dispersas sobre el caso y la novela, imprescindibles para este trabajo, sin la valiosa ayuda de dos estudiantes y amigos colombianos que se tomaron la molestia de recogerlas en su país. Quede aquí constancia de mi agradecimiento a Flor María Rodríguez Arenas y a Yván Ulchur.

Este capítulo se basa en Díaz-Migoyo 1987b y 1988a.

Referencias

Auerbach, Eric

1966 «El público y su lengua». En *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Traducción de Luis López Molina. Revisión de Rafael M. Bofill. Barcelona: Seix Barral.

Aylward, E. T.

1982 *Cervantes: Pioneer and Plagiarist*. Londres: Támesis Books.

Azancot, Leopoldo

1977 «Juan Benet ante el reto de la democracia». *Informaciones* (Madrid) 25 de agosto.

Azúa, Felix de

1975 «El texto invisible». *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia* I:9-21.

Bandera, Cesáreo

1975 *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos.

Baroja, Pío

1955 *Memorias*. Madrid: Ediciones Minotauro.

Bellini, Giuseppe, ed.

1982 *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. 2 vols. Roma: Bulzoni.

Benet, Juan

1973 *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente.

1977 *En el estado*. Madrid: Alfaguara.

1980 *Saúl contra Samuel*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

Ceberio, Jesús.

1981 «Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* es mi mejor novela». *El País* (Madrid) 1 de mayo.

Cendán Pazos, Fernando

1974 *Historia del Derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*. Madrid: Editora Nacional.

Cervantes Saavedra, Miguel de

1922-25 *Novelas exemplares*. Edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, 3 vols. Madrid: Gráficas Reunidas.

1982 *Novelas Ejemplares*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, 3 vols. Madrid: Castalia.

Clanchy, M. T.

1979 *From Memory to Written Record, England 1066-1307*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cole, Peter, ed.

1981 *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press.

Colie, Rosalie

1966 *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Corominas, Joan
1967 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* 2a. edición. Madrid: Gredos.
Cruickshanck, D. W.
1978 «"Literature" and the Book Trade in Golden Age Spain». *Modern Language Review* LXXII;779-824.
Cutler, Anne
1974 «On Saying What You Mean Without Meaning What You Say». En La Galy 1974:116-123.
Chartier, Roger
1985 «Du livre au lire». En Varios autores 1985:62-88.
Chaytor, H. E.
1945 *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature.* Cambridge: W. Heffer & Sons, Ltd.
Chevalier, Maxime
1976 *Lectura y lectores en España en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner
Deleuze, Gilles
1971 «Platón y el simulacro». En *Lógica del sentido.* Traducción de Angel Abad. Barcelona: Barral.
Derrida, Jacques
1967 *De la grammatologie.* Paris: Minuit.
1972a *La dissémination.* Paris: Seuil.
1972b «La Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique». En *Marges de la philosophie.* Paris: Minuit.
Díaz-Migoyo, Gonzalo
1980a «El funcionamiento de la ironía». *Espiral/Revista* 7:45-68.
1980b «Desendemoniando *El alguacil endemoniado*: La inversión significante entre texto y contexto». *Mester* (UCLA) IX, 2:55-70.
1982 «Semántica de la ficción: El vacío de *El mundo por de dentro*». En Iffland 1982:117-137.
1984a «Lectura protocolaria del realismo en *Rinconete y Cortadillo*». En Torres-Alcalá 1984:55-64.
1984b «Read-Writing Ironies in Juan Benet's *En el estado*». En Manteiga 1984:88-99.
1985 *Guía de «Tirano Banderas»*. Madrid: Fundamentos.
1986 «En tierra/lengua de nadie: *Tirano Banderas*» *Syntaxis*, 7:43-47.
1987a «La ficción cordial de *El amante liberal*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXV, 1:129-150.
1987b *Sub Rosa*: La verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*». *Hispanic Review* 55:425-440
1988a «Truth Disguised: *Chronicle of a Death* (Ambiguously) *Foretold*». En Ortega 1988:74-86.
1988b «*Tirano Banderas* o la simultaneidad textual». *Revista Hispánica Moderna* XLI, 1:61-68.
Dougherty, Dru
1980 «The Tragicomic Don Juan: Valle-Inclán's *Esperpento de las galas del difunto (The Dead Man's Duds)*». *Modern Drama* XXIII, 1 (March): 44-57.

Duggan, Joseph J., ed.
1975 *Oral Literature: Seven Essays.* New York: Barnes & Noble.

Eisenstein, Elizabeth L.
1979 *The Printing Press as an Agent of Change: Communication and Cultural Transformations in Early Modern Europe.* 2 vols. New York: Cambridge University Press.

El Saffar, Ruth
1974 *Novel to Romance. A Study of Cervantes "Novelas Ejemplares".* Baltimore: The John Hopkins University Press.

Eliot, T. S.
1948 «Tradition and the Individual Talent». En *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* 1920. London: Methuen & Co.

Escarpit, Robert
1962 «La Définition du terme "littérature". Projet d'article pour un dictionnaire international des termes littéraires». En Varios autores 1962:259-272.

Ettinghausen, Henry
1972 *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement.* Oxford: Oxford University Press.

Fabb, N. et al., eds.
1987 *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature.* New York: Methuen. Trad. Culler, J. *et al: La Lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989.

Febres, Eleodoro
1972 «*Rinconete y Cortadillo*: estructura y otros valores estéticos». *Anales Cervantinos* XI:97-112.

Febvre, Lucien & Henri-Jean Martin.
1958 *L'Apparition du livre.* Paris: Albin Michel.

Forcione, Alban K.
1982 *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four "Exemplary Novels".* Princeton: Princeton University Press.

Frenk, Margit
1982 «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro». En Bellini 1982 I:101-123.

Frye, Northrop
1976 *The Secular Romance. A Study of the Structure of Romance.* Cambridge: Harvard University Press.

García Márquez, Gabriel
1981a *Crónica de una muerte anunciada.* Barcelona: Bruguera.
1981b «El cuento del cuento». *El País* (Madrid) 26 de agosto y 2 de septiembre: 7-8 y 9-10.
1982a *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba.* Bogotá: La oveja negra.
1982b «Kelly sale de la penumbra». 24 de enero de 1958. En *De Europa y de América (1955-1960).* Vol. IV de *Obra periodística.* 5 vols. Edición de Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera.

Germain, Claude
1979 *The Concept of Situation in Linguistics.* B. J. Wallace, trad. Ottawa: University of Ottawa Press.
Girard, René
1972 *La Violence et le sacré.* Paris: Grasset.
González de Amezúa y Mayo, Agustín
1951 «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro». En *Opúsculos Histórico-Literarios.* 3 vols. Madrid: C.S.I.C.
González Echevarría, Roberto
1980 «The Dictatorship of Rhetoric: The Rhetoric of Dictatorship. Carpentier, García Márquez and Roa Bastos». *Latin American Research Review* XIV, 3:205-28.
Gossain, Juan
1981 «Una novela con testigos presenciales: La realidad de la muerte anunciada». *El espectador* (Bogotá) 10, 11 y 12 de mayo.
Gómez de la Serna, Ramón
1979 *Don Ramón María del Valle-Inclán.* 5a. edición. Madrid: Espasa-Calpe.
Harvey, L. P.
1975 «Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain». En Duggan 1975:84-100.
Hayes, A. W.
1981 «Narrative «Errors» in *Rinconete y Cortadillo*». *Bulletin of Hispanic Studies* LVIII: 13-20.
Hernández, J. A.
1977 «Juan Benet, 1976». *MLN*:348.
Herrnstein Smith, Barbara
1978 *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language.* Chicago: University of Chigado Press. Trad. de próxima aparición, Madrid, Visor.
Hirsch, Rudolf
1974 *Printing, Selling, and Reading 1450-1550.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
1978 *The Printed: Word: Its Impact and Diffusion.* London: Variorum Reprints.
Iffland, James, ed.
1982 *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial.* Newark, Del.: Juan de la Cuesta.
Jakobson, Roman
1960 «Closing Statement: Linguistics and Poetics». En Sebeok 1960:350-377.
Kagan, Richard L.
1981 *Universidad y sociedad en la España moderna.* 1974. Traducción de Luis Toharia. Madrid: Tecnos.
La Galy, Michael W. et al., eds.
1974 *Papers from the Tenth Regional Meeting, Chicago Linguistic Society, April 19-21, 1974.* Chicago: The Society.
Lawrance, J. N. H.
1985 «The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile». *Bulletin of Hispanic Studies* LXII:79-94.

Lázaro Carreter, Fernando

1980 *Estudios de lingüística.* Barcelona: Editorial Crítica.

Lotman, Jurij

1977 *The Structure of the Artistic Text.* Ronald Vroon, trad. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Lukács, Georg

1971 *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature.* 1916, 1920. Anna Bostock, trad. Cambridge: M.I.T. Press.

Manteiga, R. C. et al., eds.

1984 *From Theory to Praxis: Critical Essays on the Writings of Juan Benet.* Boston: University Press of New England.

Martin, Henri-Jean

1975 «Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime». *Journal des Savants* (Juillet-Décembre):225-282.

Menéndez Pelayo, Marcelino

1962 *Orígenes de la novela.* 1905-1915. 4 vols. Madrid: C.S.I.C.

Ohman, Richard

1973 «Speech, Literature, and the Space Between». *New Literary History* 4:47-63.

Ong, Walter J.

1958 *Ramus: Method and the Decay of Dialogue; from the Art of Discourse to the Art of Reason.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Ortega, Julio, ed.

1988 *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction.* Austin: University of Texas Press.

Ortega y Gasset, José

1914 *Meditaciones del Quijote.* Madrid: Imprenta Clásica Española.

Popkin, Richard H.

1964 *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes.* Revised Edition. New York: Harper.

Pratt, Mary L.

1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.

Quevedo, Francisco de

1969 *La cuna y la sepultura.* Edición de Luisa López Grigera. Madrid: Boletín de la Real Academia Española.

1972 *Sueños y Discursos.* Edición de Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.

Rama, Angel

1982 «García Márquez entre la tragedia y la policial o *Crónica de una muerte anunciada*». *Sin nombre* (San Juan, P.R.) 13, 1:18-19.

Reed, Walter L.

1981 *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque.* Chicago: University of Chicago Press.

Roca, Julio

1981 «Sí. La devolví la noche de bodas». *Al Día* (Bogotá) 12 de mayo:23-27.

Roca, Julio y Camilo Calderón

1981 *Al Día* (Bogotá) 28 de abril:52-60 y 108.

Rodríguez-Moñino, Antonio

1968 *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.

Romero de Lecea, Carlos

1972 *Antecedentes de la imprenta y circunstancias que favorecieron su introducción en España*. Madrid: Joyas bibliográficas.

1974 *La imprenta y los pliegos poéticos*. Madrid: Joyas bibliográficas.

Romero, Graciela

1981 «*Crónica de una muerte anunciada*. García Márquez: "Fui testigo del crimen"» *HOY: La verdad sin compromisos* (Santiago de Chile) 12-18 de agosto:30.

Rosset, Clément

1976 *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard.

Rothe, Arnold

1965 *Quevedo und Seneca: Untersuchungen zu den Frushschriften Quevedos*. Genève: Librairie Droz.

Sánchez Romeralo, Jaime et al., eds.

1967 *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Nimega del 20 al 25 de agosto de 1965*. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega.

Sebeok, Thomas, ed.

1960 *Style in Language*. Cambridge: M.I.T. Press.

Selig, Karl-Ludwig

1967 «Cervantes y su arte de la novela». En Sánchez Romeralo 1967:585-90.

Sieber, Harry

1980 «Introducción». En Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra.

Simón Díaz, José

1983 *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.

Sperber, Dan

1984 «Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention?» *Journal of Experimental Psychology: General*. 113, 1:130-136.

Sperber, Dan & Deirdre Wilson.

1981 «Irony and the Use-Mention Distinction». En Cole 1981:295-318.

Torres-Alcalá, Antonio, ed.

1984 *Josep Solá-Solé: Homage, Homenaje, Homenatge*. Barcelona: Puvill.

Urbano González de la Calle, Pedro

1965 *Quevedo y los dos Sénecas*. México: El Colegio de México.

Valle-Inclán, Ramón del

1926 *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Madrid: Imprenta Rivadeneyra.

1947 *Obras completas de Don Ramón del Valle-Inclán*. 2 tomos. 2a. edición. Madrid: Editorial Plenitud.

Valera, J. L.

1968 «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*». *Atlántida* 6:448.

Varios autores

1962 *Le Littéraire et le social*. Sous la direction de Robert Escarpit. Paris: Flammarion.

1976 *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March.

1981 *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*. Colloque de la Casa de Velázquez. Paris: Editions A.D.P.F.

1985 *Pratiques de la lecture*. Sous la direction de Roger Chartier. Paris: Rivages.

1987 *De l'Alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVIe.-XIXe. siècles*. Ouvrage collectif du Centre Régional de Publications de Toulouse. Paris: C.N.R.S.

Walker, Roger M.

1971 «Oral Delivery or Private Reading? A Contribution to the Debate on the Dissemination of Medieval Literature». *Forum for Modern Language Studies* 7:36-42.

Whinnom, Keith

1980 «The Problem of the 'best-seller' in Spanish Golden Age Literature». *Bulletin of Hispanic Studies* LVII:189-198.

Widdowson, H. G.

1987 «On the Interpretation of Poetic Writing». En Fabb 1987:241-250.

Indice general

Págs.

Prólogo 9
Introducción 15
Ficción narrativa y lectura novelesca 15
1. Imprenta, literatura y público 15
2. La mención literaria 17
3. Lectura del manuscrito 19
4. Lectura del impreso 21
5. Discurso lírico y discurso narrativo 24
6. La mención irónica 27
7. Lectura novelesca 30

PRIMERA PARTE
Construir el sentido: M. de Cervantes, F. de Quevedo

Capítulo I: La diferencia realista
El libro de (la) memoria: «Rinconete y Cortadillo» 35
1. Recordar el olvido 35
2. Libro y memoria 39
3. La abismatización narrativa 43
4. Protocolo del realismo 46

Capítulo II: La diferencia idealista
La ficción cordial: «El amante liberal» 49
1. El sacramento matrimonial 49
2. Un retorno espectacular 52
3. (Re)Petición de principio 56
4. El largo aprendizaje de la ficción 58
5. El discurso liberal 69
6. El reconocimiento de Leonisa 72

Capítulo III: La diferencia demoníaca
La lectura como exorcismo: «El alguacil endemoniado» 75
1. Diablura/locura de la humanidad 76
2. Producción infernal 77
3. Recepción humana 86

Págs.

Capítulo IV: La diferencia alegórica
El vacío de «El mundo por de dentro» 95
1. Preliminares escépticos 95
2. Las ficciones del discurso y las ficciones del mundo 98
3. Hipocresía y escepticismo 107

SEGUNDA PARTE
Rehacer sentido: R. del Valle-Inclán, J. Benet, G. García Márquez

Capítulo V: La diferencia sincrética
Simultaneidad y modernismo: «Tirano Banderas» 111
1. El modernis(t)mo: Prólogo 111
2. Sincronía y diacronía narrativas 114
3. La simultaneidad textual 116
4. (In)decisión lectora 117
5. El modernis(t)mo: Epílogo 120

Capítulo VI: La diferencia paródica
El recurso de la ironía: «En el estado» 123
1. La ficción irónica 123
2. Tres requisitos de la ironía 125

Capítulo VII: La diferencia profética
La verdad fingida: «Crónica de una muerte anunciada». 137
1. El cuento al cuadrado 137
2. Un jardín de senderos que *no* se bifurcan 141
3. «Matarás a tu ofensor...» 143
4. La necesidad del absurdo 144
5. Un secreto por otro 147
6. Espejos, espejismos 150
Notas 153
Referencias 159

VISOR, LINGÜÍSTICA Y CONOCIMIENTO

1. Curso de Semántica
J. R. Hurford y B. Heasley

2. El lenguaje y los problemas del conocimiento
N. Chomsky

3. Sobre el poder y la ideología
N. Chomsky

4. La lingüística de la escritura
Culler - Derrida - Fish - Jameson...

5. La fonología en el siglo xx
S. Anderson

Desde Cervantes hasta García Márquez, trata este libro de leer esa diferencia de la ficción novelesca consigo misma por la que, difiriendo tanto de la verdad como de la mentira, no da lugar a un tercer término, sino que se mantiene en esa línea invisible que —según se quiera entender— las separa o las une.

Gonzalo Díaz-Migoyo, autor de obras sobre Quevedo y Valle-Inclán, profesor en la Universidad de California (Davis), ofrece con este libro, por lo demás de muy grata lectura, una importante contribución, a la tarea de dar cuerpo teórico a la crítica hispánica.

